UNIVERSITÉ ARISTOTE DE THESSALONIQUE
FACULTÉ DES LETTRES
DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES
SECTION DE LITTÉRATURE

FIN'AMOR DES TROUBADOURS ET CODE AMOUREUX DES ROMANS COURTOIS AU XII^{e} SIÈCLE EN FRANCE : CONVERGENCES ET DIFFÉRENCIATIONS

Mémoire présenté par Marianna CHATZIIOSIF

sous la direction de M. le professeur Georges TERZAKIS

Thessalonique 2008

Je remercie mon professeur M. Terzakis pour son aide vraiment précieuse et mon ami Euthimis pour le support général.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

INTRODUCTION

Jusqu'au début du XII^{e} siècle, peu d'hommes et de femmes, ont été capables de penser l'amour autrement que sous les espèces du besoin charnel, de l'affection parentale et de l'amitié. C'est au début du XII^{e} siècle que l'idée de l'amour prend un sens nouveau avec l'apparition des troubadours, les fondateurs de la poésie lyrique française, qui ont « inventé » la *fin'amor*, un amour porté à son plus haut degré de perfection. La *fin'amor* est liée à un nouvel idéal de société, la *courtoisie*, terme dérivant du mot *cour*. Dans un sens large, la courtoisie désigne la générosité chevaleresque, les élégances de la politesse mondaine et une certaine manière de vivre. Dans un sens plus restreint, elle désigne un art d'aimer inaccessible au commun des mortels, la purification du désir érotique, la discipline de la passion et même la religion de l'amour, éléments qui constituent ce qu'on appelle l'*amour courtois*, expression qui appartient à la terminologie de la critique moderne puisque les troubadours utilisent les expressions *verai'amor*, *bon'amor* et bien sûr *fin'amor*. La *fin'amor* ou amour courtois constitue donc une des premières expressions de ce qui deviendra pour nous l'amour romantique.

Tout commence avec les jongleurs (ou ménestrels) c'est-à-dire les amuseurs professionnels du Moyen Âge. Les jongleurs sont des chanteurs et musiciens ambulants qui, de ville en ville, donnent un spectacle sur la place publique ou à la porte des châteaux. Leur présence est indispensable à toutes les fêtes. Après avoir attiré le public en se présentant comme acrobates, montreurs ou dresseurs d'animaux, ils commencent à réciter ou chanter, à l'accompagnement d'un instrument musical, des fragments de chansons de geste ou des chansons d'amour. La plupart des passages chantés ne sont pas composés par eux-mêmes mais appris dans les écoles de jongleurs.

C'est dans le Midi de la France où certains jongleurs commencent à composer eux-mêmes des poèmes sur des paroles et sur une musique à eux. Ces jongleurs sont capables de *trouver* eux-mêmes leurs chansons et deviennent alors les fameux *troubadours*. Les troubadours sont donc supérieurs socialement et intellectuellement aux jongleurs.

Plusieurs d'entre eux sont même des seigneurs comme Guillaume IX, duc d'Aquitaine, considéré comme le plus ancien des troubadours. La production des troubadours (quatre cent cinquante noms connus à peu près) s'étend de 1100 environ à la fin du XIII^{e} siècle. À partir de 1160, les structures formelles et la thématique de la poésie lyrique occitane sont reprises en langue d'oïl par les trouvères dans le Nord de la France.

La *fin'amor* apparaît donc comme une nouveauté du XII^{e} siècle. Mais ce n'est pas seulement dans son expression occitane qu'on peut l'étudier. C'est aussi dans les romans de la « matière de Bretagne », dits romans courtois, qui, pendant plusieurs siècles ont nourri les imaginations et exalté les cœurs. Et si la *canso*, la chanson d'amour, où sont célébrées les conceptions de la *fin'amor*, peut être considérée comme une invention des troubadours, que les trouvères ont imitée vers la fin du XII^{e} siècle, le roman, qui commence à s'organiser comme un genre distinct à partir de 1150 environ, paraît une création des poètes d'oïl.

Dans la langue médiévale, il n'y a pas de terme spécifique qui qualifie le récit de fiction. En ancien français, *roman* désigne la langue quotidienne de communication, la langue parlée (c'est-à-dire, la langue vulgaire, par opposition au latin). L'expression « mettre en roman » apparaît à partir de 1150 dans des récits qui adaptent des textes en latin. Pour longtemps donc, « roman » aura le sens de « récit composé en français ». Par opposition à la chanson de geste et à la poésie lyrique, le roman est un texte, écrit en octosyllabes, à rimes plates, destiné à la lecture, à haute voix et devant un public choisi.

Après les premières chansons de geste (comme *la Chanson de Roland* qui date de la seconde moitié du XI^{e} siècle), le premier texte considéré comme roman est le *Roman d'Alexandre* d'Albert de Pisançon (vers 1130). Ensuite et à partir de 1150 apparaissent presque simultanément trois œuvres d'inspiration et de source gréco-latines, dits « antiques » : le *Roman de Thèbes* et *Énéas* d'auteurs inconnus, et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-More.

En 1155, apparaît aussi un autre roman : le *Brut* de Wace qui est une traduction libre en vers de *Historia regum Britanniæ* de Geoffroy de Monmouth, de vingt ans antérieur. Ce roman lance dans la circulation les histoires des héros celtiques de la Grande-Bretagne. Arthur et les chevaliers de la Table Ronde seront à la mode plus d'un siècle et demi.

À ces deux inspirations qui se rencontrent, l'antique et la celtique, s'ajoute aussi l'inspiration chrétienne et c'est de cette rencontre que naît le roman courtois tel que le pratique dans la seconde moitié du XII^{e} siècle, Chrétien de Troyes. On a conservé de lui, en plus de ses poèmes lyriques, cinq romans : *Érec et Énide* (vers 1165), *Cligès* (1176), le *Chevalier de la charrette* (dédié à Marie de Champagne) et le *Chevalier au lion*, composés parallèlement dans les années 1177-1181, et le *Conte du Graal* (commencé vers 1180 ou 1181), le plus long de ses romans qui est resté inachevé à cause de sa mort. Dès son premier roman, la « matière de Bretagne » devient le matériau narratif qu'utilise presque exclusivement l'écrivain. Cependant, au guerrier et au conquérant que présente Wace, Arthur de Chrétien est un roi dont la fonction essentielle est de *maintenir* la chevalerie, c'est-à-dire de présider à la cohésion harmonieuse du groupe autour de la Table Ronde tout en veillant à ce que soit respectée la coutume.

Comme des récits qui expriment l'idéal courtois, peuvent être aussi considérés les *Lais* de Marie de France, un recueil de douze récits brefs, composés vers 1170-1175. Ces récits ont comme source des « lais », c'est-à-dire des compositions lyrico-narratives que l'écrivain a entendu conter par des jongleurs bretons. Le mot lai désigne donc chez Marie de France à la fois la source orale et son propre texte, la forme littéraire qu'elle a inventée. Leur sujet unique est la relation de l'être humain à l'amour.

Les vieux poèmes épiques français qui précèdent la littérature courtoise ne s'arrêtent point aux souffrances et aux joies de l'amant. L'amour n'est peint que par accident. Les héros semblent l'ignorer totalement. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un sentiment efféminé, indigne du héros qui se bat pour son roi, pour son Dieu, pour sa patrie ou sa religion. Dans la société féodale, la femme est surtout considérée comme une faiseuse de fils et encore comme un instrument de plaisir, en un mot comme un être inférieur.

La poésie des troubadours marque une cassure avec les traditions classique et chrétienne. La femme se transforme en moteur de l'action masculine. Dans les romans courtois la chevalerie perd sa rudesse et les prouesses des chevaliers sont dédiées à la dame aimée. Le schéma de la *fin'amor* est presque toujours le même : la soumission aveugle de l'amant à une dame supérieure et l'humiliation qu'il subit afin de devenir digne de son amour et pouvoir espérer une récompense. Le but constant de la dame est de faire valoir son amant, de tout faire pour le rendre meilleur. L'amour devient ainsi source

de progrès intérieur, d'enrichissement et de perfection morale. Pour cette raison, l'amant endure toute souffrance et toute épreuve imposée par sa bien-aimée. Par conséquent, tout commence par la dame pour aboutir de nouveau à elle.

L'étude présente ne vise pas à examiner les raisons qui ont conduit à l'apparition de ce phénomène social et littéraire à ce moment précis dans les régions d'oc. La question centrale est de voir comment se définit le concept de la *fin'amor* chez les troubadours et si ses composants varient dans le roman courtois. Par une étude parallèle des *cansos*, appartenant au XII^{e} siècle, des romans de Chrétien et des lais de Marie de France, on va tenter de repérer les convergences et les différenciations entre la *fin'amor* des troubadours et le code amoureux tel que le pratiquent les héros des romans.

Le premier des quatre chapitres suivants concerne la dame et son culte, étant donné que la femme passe au premier plan, se sublime et c'est elle qui tire les ficelles. Mais pour qu'il y ait la dame, il faut aussi un sujet contemplant, un soupirant et c'est ici qu'intervient l'amant, le thème du deuxième chapitre. Ainsi s'instaure un jeu subtil et raffiné entre la dame et l'amant. Un art nouveau d'aimer naît. Aux caractères de la conception nouvelle de l'amour se réfère le troisième chapitre : amour adultère, amour lointain, amour purificateur, amour exaltant, amour-communion. Attiré donc par la beauté, réelle ou symbolique de la dame, le poète ou le chevalier tente de l'approcher. Ainsi, naît le « service d'amour », à base de sacrifice, de renoncement et de prières. Pour prouver qu'il mérite la dame, l'amant doit accomplir une série d'épreuves. Pour atteindre le niveau de la perfection et avoir sa récompense il doit d'abord « mourir ». C'est alors de ces épreuves que parle le quatrième et dernier chapitre. Tout chapitre commence avec l'approche de la poésie lyrique et celle des romans et des lais et finit avec un bref recours aux mythes scandinaves. Mais qu'est-ce que la littérature scandinave pourrait offrir à une étude sur les conceptions qui composent la *fin'amor* ?

Il a été toujours question de l'influence celtique dans la littérature courtoise. Mais on pourrait aussi affirmer que les légendes venues du Nord, et récupérées par les écrivains français du XII^{e} siècle, portent la marque d'une double influence car, à un moment donné, l'élément celtique s'est mêlé à l'élément scandinave. En fait, l'Islande a été découverte au IX^{e} siècle, pour être colonisée, entre 874 et 930 environ, par quelque quatre cent trente aventuriers, venant principalement du sud-ouest de la Norvège mais aussi du Danemark

et des îles celtiques de l’Atlantique Nord, Orcades, Shetland, Hébrides et Irlande. Cependant ces colonisateurs n’ont fait que très rarement le voyage d’une seule traite. Dans la plupart des cas, ils ont fait escale en territoire celtique où parfois ils ont pris femme et esclaves. On a eu ainsi un mélange d’ethnies dont le résultat a été le mélange des éléments celtique et germano-nordique dans les traditions légendaires qui ont constitué l'origine d'une grande partie de la littérature courtoise.

C'est sur ces trois parties donc que la structure de cette étude se base : 1) poésie lyrique des troubadours et des trouvères, 2) récits courtois écrits par Chrétien de Troyes et Marie de France 3) référence à certains mythes germano-nordiques. La troisième partie joue bien sûr un rôle supplémentaire tandis que l'accent est mis sur les deux premières.

PREMIER CHAPITRE: LA DAME

1.1. La dame des troubadours

La constatation qui s'impose, lorsqu'on aborde la question de l'amour, en Occident, c'est que cette notion se manifeste à travers la création poétique du Moyen Âge. Les troubadours provençaux, loin de rendre compte d'un aspect des rapports amoureux, tels qu'ils devaient exister effectivement — dans la société de l'époque — assument un rôle créateur, dans tous les sens du terme.

Toute chanson constitue une déclaration amoureuse vers une femme dont le poète est éperdument amoureux. Par conséquent, le poète joue toujours le rôle de l'amant. L'amant-poète compose la chanson afin de communiquer son amour à sa bien-aimée. Elle est la source de son inspiration poétique. Il parle presque toujours à la première personne et très souvent il s'adresse à sa dame directement, comme le fait ici Raimon Jordan :

> Je vous supplie, dame, en premier,
> pour qui je chante ; je commence ma chanson,
> et, si elle vous plaît, écoutez mon intention[1].

Les premières questions qui surgissent donc concernent l'identité de cette femme, son statut, son rang social, son physique et ses qualités. Commençons par l'idéal de la beauté féminine comme celui-ci est donné à travers les chansons. Arnaut Daniel de Riberac nous dit : « Quand je regarde sa chevelure blonde son corps allègre, svelte et neuf, je l'aime plus que celui qui me donnerait Lucerne » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 93). Bertran de Born écrit également : « Aux doux propos qu'elle me fit, à son rire éclatant, quand je vis ses dents de cristal, son corps gracile, délicat, frais et lisse si bien cintré en sa robe et son teint frais et rose, elle mit mon cœur sous clé » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 97). Pour Raimbaut de Vacairas, la beauté de sa dame est « plus fraîche que fleur de glaïeul » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 108) et la dame de Guy, châtelain de Coucy est dotée d'un « doux

visage », d'une « jolie petite bouche » et des « yeux vifs, beaux, riants et clairs »[2]. Donc, la dame aimée est le plus souvent blonde, elle a le teint frais et rose, le corps svelte et délicat, une petite bouche, un rire éclatant et un beau regard.

Cette femme n'est pas seulement belle mais aussi douée de toutes les qualités. Elle se présente noble, courtoise, sage et vertueuse. Ses paroles sont douces et la joie émane de sa personne. La chanson d'Arnaut de Marolh constitue un vrai hymne à la femme :

> Dame, la plus noble créature
> jamais façonnée par la nature,
> la meilleure que l'on puisse nommer et connaître,
> plus belle que jour de mai,
> soleil de mars, ombre d'été,
> rosée de mai, pluie d'avril,
> fleur de beauté, miroir d'amour,
> clé précieuse, écrin d'honneur,
> comblée de dons, cap de jeunesse,
> cime et racine de sagesse,
> chambre de joie, terre adorable (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 100).

De plus, Raimbaut de Vacairas explique pourquoi il aime sa dame :

> Dame, je me rends à vous
> car vous êtes la plus subtile et la plus belle
> qui fût jamais. Et vigoureuse et fine.
> Si au moins vous étiez moins distante avec moi !
> Votre façon d'être est gracieuse,
> votre mine fraîche et vive (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 109).

En réalité, les qualités de l'esprit et celles du corps sont inséparables. C'est pour cela qu'une dame très belle est considérée comme une dame de grande valeur. Dans *L'Érotique des troubadours*, René Nelli nous explique :

> Les troubadours conçoivent toujours la beauté féminine comme pénétrée de finesse et d'intelligence [...] et ils n'ont jamais voulu séparer, chez elle les qualités de l'esprit de celles du corps. Comme pour les anciens Grecs, la beauté était pour eux un miroir de l'âme. La parfaite amie, ils n'auraient su dire si ses lèvres étaient belles à cause des paroles qu'elle prononçait, ou ses paroles séduisantes, à cause de la beauté de ses lèvres ; ni si elle devait à la grâce de son esprit l'harmonie de son corps, ou à l'harmonie de son corps, cette grâce spirituelle[3].

La grande valeur de la dame chantée par les troubadours est également indiquée par son statut social. Jaufré Rudel en parlant de son amour et en conséquence de la femme qui l'obsède admet : « Je n'en connais de plus noble ni de plus relevé, nulle part, ni près, ni loin »[4]. De son côté, Bernard de Ventadour, le petit valet du château de Ventadour, en Limousin, nous informe du rang auquel appartient la dame qu'il aime. Il l'appelle « noble dame de haut parage »[5]. Le haut parage caractérise aussi la bien-aimée de Bertran de Born qui écrit les vers suivants :

> Une demoiselle de haut lignage,
> De toute beauté,
> J'aime vraiment ; et d'elle, je suis aimé (J.-C. Marol, p. 98).

Enfin, dans un chant d'amour, Marcabru parle d'une « demoiselle bien faite, fille d'un seigneur du château »[6]. On insiste toujours sur le fait que la dame se trouve à l'échelon le plus haut de la hiérarchie sociale, au sommet. Aucun troubadour n'a composé de chanson pour une femme appartenant à un rang inférieur. Tout au contraire, le haut lignage constitue une condition indispensable. En faisant la comparaison entre deux amies, Guillaume IX d'Aquitaine écrit : « J'en sais une autre plus noble et plus belle, et qui vaut mieux qu'elle »[7]. Le degré de noblesse, donc, décide de la supériorité et détermine la préférence. La même opinion est soutenue aussi par une femme, Azalais de Porcairagues. Dans son seul chant qui nous est parvenu et en s'adressant à Raimbaut d'Orange, elle avertit :

> La dame place mal son amour
> qui se plaît avec un trop puissant,
> vassal d'aucun autre.
> Si elle la fait, elle commet une grande folie.
> On dit en Velay
> qu'amour ne va pas avec pouvoir (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 85).

Donc pour résumer : quel que soit le statut réel du poète qui écrit le poème, l'amant de la *fin'amor* appartient à un rang inférieur à celui de la dame pour laquelle il chante. Elle est noble, de condition relevée. Cela nous donne immédiatement l'impression d'un mouvement vers le haut, d'une ascension. On pense déjà qu'il ne s'agit pas d'un amour si facile. On se rend compte que l'amant doit trouver la façon de monter quelques marches afin d'atteindre la femme qui l'intéresse. L'adjectif « haut » est très important car il nous introduit dans la situation où se trouve l'amant. Combien facile est pour lui d'obtenir celle qu'il aime ? Est-ce qu'il veut vraiment l'obtenir ?

Pour répondre à la première question, il faut dire que la femme désirée est une personne installée dans un ailleurs qui la met hors d'atteinte, c'est une personne inaccessible. Les troubadours ne cessent pas de répéter leur incapacité de l'avoir. Guillaume IX d'Aquitaine admet : « je veux ce que je ne puis avoir »[8] et Bernard de Ventadour continue : « je ne peux me retenir d'aimer celle que je ne peux atteindre »[9]. C'est comme s'il y avait entre eux un mur infranchissable. Raimon Jordan dit : « m'empêchent de la voir tours et murs » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 94). L'image que ce vers crée est non seulement celle du rang social supérieur de la fille, puisqu'on devine

qu'elle habite un château, mais aussi celle des obstacles qui rendent impossible son atteinte même à travers les yeux. En plus, cet effort pour rejoindre la femme aimée est inutile. Plus on se rapproche d'elle, plus elle s'éloigne. Jaufré Rudel chante :

> Cet amour, à tel point me tenaille
> que lorsque je me précipite vers elle en courant,
> il me semble qu'à rebours
> je vais et qu'elle me fuit.
> Mon cheval est si lent
> que jamais je ne la rejoindrai,
> si l'amour ne la fait m'attendre (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 58).

Elle s'éloigne toujours ! Pour marquer la grandeur de l'inaccessibilité, Chrétien de Troyes va encore plus loin en plaçant la dame, pour laquelle il a composé son chant, hors de ce monde. Par conséquent, aucun point commun de rapprochement ne peut exister :

> J'aurais obtenu sa pitié, je pense,
> si elle avait été à la mesure
> du monde quand je l'invoque ;
> mais je crois qu'elle y est étrangère[10].

Guy, châtelain de Coucy pose à lui-même la question et donne aussi la réponse :

> De toutes les joies la plus grande vient
> de la femme que j'aime. Dieu ! l'obtiendrai-je ?
> Non, hélas ! Telle est ma destinée[11].

Ce qui reste à examiner c'est comment l'amant affronte cette situation, s'il peut la supporter, s'il réagit et en plus, comment il se sent. Est-ce qu'il est malheureux ? Quelle est la femme qui vaut pour lui et laquelle il préférerait, celle qui ne peut pas être à lui ou celle qu'il pourrait obtenir ? Les réponses à ces questions viennent à travers les vers des troubadours suivants. Dans un poème de Cercamon on lit :

> rien ne s'offre moins
> que ce que l'on désire le plus,
> et rien ne me fait plus envie
> que ce que je ne peux avoir (J.-C. Marol, *op. cit.*, p.64).

Également Peire Rogier écrit : « Mieux vaut n'avoir d'elle qu'un long désir qu'avoir une autre à volonté » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p.81) et Raimon Jordan confie à sa bien-aimée :

> Que Dieu ne me fasse aucun bien
> si je ne préfère pas vous servir pour rien
> plutôt que toute autre, prête à tout (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 95).

Enfin, Guy, châtelain de Coucy conclut :

> Si elle ne veut ni me retenir à son service ni m'affranchir,
> j'aime mieux, pourvu qu'elle me laisse espérer, ne pas l'obtenir
> que d'être heureux avec une autre[12].

Voilà ! Le vrai bonheur se trouve dans l'espérance. Tous ont plutôt envie de ce qu'ils ne peuvent pas avoir. La femme prête à tout ne les intéresse pas. Ils préfèrent conserver l'espoir car il peut durer pour toujours. La femme à atteindre c'est le but à atteindre et pour cela elle doit être difficile à mériter car c'est de cette manière seulement que l'amant pourra vraiment apprécier et savourer les fruits de ses efforts. Atteindre la femme que l'on désire c'est escalader une montagne et conquérir le sommet. Le chemin vers le haut est très difficile et lent mais cela vaut la peine. Ce que les troubadours veulent réussir c'est retarder le processus de l'ascension vers le sommet car une fois conquis, le sommet perd son intérêt. On sait qu'après avoir atteint le sommet d'une montagne, ce qui reste à faire n'est autre chose que descendre. On ne peut pas aller plus haut. Pour cela il vaut mille fois mieux goûter la joie que donne l'espoir de la conquête que son atteinte qui signifie automatiquement sa fin. Les vers nous confirment que les poètes comparent la conquête de la dame à la conquête d'un sommet sans donner de l'importance aux difficultés rencontrées, comme ici Peire Vidal :

> et je veux me réjouir plus encore
> de la neige au sommet de la montagne,
> que de la fleur qui s'ouvre dans la plaine (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 111).

Les deux paires antithétiques, « sommet de la montagne », « plaine » et « neige », « fleur qui s'ouvre », résument tout ce qu'on a dit auparavant. La réjouissance provient de la « neige » et du « sommet » et non de ce qui est offert sans la moindre peine. C'est exactement le même pour Arnaut de Marolh :

> Mais il est vrai qu'avec entrain
> je veux faire l'escalade au plus direct, sans messager ;
> et aller au sommet, et quitter la douce lande
> en quête d'une joie hors de ma portée (J.-C. Marol, *op. cit.*, p.100).

Bernard de Ventadour enfin, dans une de ses chansons où il exprime une grande tristesse, dit : « je ne sais pourquoi je m'égare, voulant monter contre mont »[13] en se référant bien sûr à l'amour pour une femme et aux difficultés de sa conquête.

On a dit que la dame de la poésie lyrique est difficile à mériter. En conséquence, son comportement envers son amant correspond à cette image : la dame aimée se présente comme une dame de caractère impérieux. Elle est cruelle, despotique, orgueilleuse et elle fait des reproches. L'amant supplie toujours pour obtenir sa pitié, comme le fait ici Bernard de Ventadour :

> Perdue la pitié vraiment (et de cela je ne me doutai

jamais), car celle qui devait en avoir
Le plus n'en a pas[14].

Également, Guiot de Provins chante :

Douce Dame ne m'oubliez pas,
Ne soyez pas cruelle ni dure
envers moi qui vous adore[15].

Le comportement de la femme aimée peut être même humiliant pour l'amant qui néanmoins ne cesse pas de lui exprimer son grand amour, comme Guy, châtelain de Coucy :

Hélas ! Pourquoi mes yeux ont-ils contemplé
la douce créature qui s'appelle Fausse Amie,
puisqu'elle se rit de moi qui l'ai tant aimée ?
[…]
maintenant que je lui appartiens, elle me tue sans raison[16].

En prenant donc en considération, la supériorité de la dame, son inaccessibilité, comme aussi l'humilité de l'amant, on peut parler de sacralisation de la dame et de religion de l'amour. La femme est sublimée, divinisée. Sa situation dominante renvoie à un être suprême, assis sur son trône. La dame (ou Amour) prend la place de Dieu et l'amant celle du fidèle, voire du martyr. Pour être sauvé, il doit prier sa dame, qui devient pour lui objet de vénération. La dame est pour l'amant unique comme Dieu l'est pour le chrétien.

Les troubadours et les trouvères utilisent un vocabulaire qui renvoie en Dieu. Chrétien de Troyes dit :

Jamais je ne cesse, jamais je ne laisse
de prier ma douce Dame
que je prie et supplie sans succès
en homme qui ne sait plaisanter
quand il faut servir et louer Amour[17].

Dans la religion on prie, on supplie, on sert et on loue Dieu. Lisons maintenant quelques vers d'une chanson de Conon de Béthune :

Hélas ! Amour, quelle dure séparation
il me faudra souffrir d'avec la meilleure
qui fût jamais aimée et servie !
Que Dieu, dans sa douceur, me ramène à elle,
aussi vrai que je la quitte avec douleur !
Hélas ! Qu'ai-je dit ? Je ne la quitte pas :
si mon corps va servir Notre Seigneur,
mon cœur reste tout entier en son pouvoir[18].

Il est évident que le poète joue avec les mots. Il s'adresse à Amour, il parle aussi de Dieu. Il a servi son amie mais de même il va servir Notre Seigneur. Guiot de

Provins s'exclame : « Hélas ! que je suis infortuné si ma prière n'est écoutée »[19], Guy, châtelain de Coucy affirme : « je l'aime et la sers et l'adore avec constance »[20]et Gace Brulé « termine son chant, soucieux d'être toujours fidèle à un loyal amour sans tricher »[21]. De son côté, Rigaut de Barbezieux compare l'extase religieuse à l'extase amoureuse :

> Tout comme Perceval
> en son temps
> si ahuri de les voir,
> qu'il en oublie de demander
> à quoi servent
> Lance et Graal,
> moi j'en suis là,
> Dame sublime devant votre corps précieux,
> car alors,
> j'oublie tout quand je vous regarde.
> je crois prier ; je suis en fait anéanti (J.-C. Marol, *op. cit.*, p.67-68).

C'est le meilleur exemple qu'on pourrait avoir pour montrer la sublimation et la sacralisation de la dame puisque les deux objets mentionnés jouent un rôle très important dans la religion chrétienne. On pourrait même accuser Barbezieux de blasphème quand il compare le corps de sa dame aux deux symboles de la foi chrétienne pour lesquels tant de livres ont été écrits. Cependant, ce corps est pour lui aussi précieux que Lance et Graal le sont pour les chrétiens.

En conséquence, la dame des troubadours, et par extension celle des trouvères, est extrêmement belle, très sage et elle appartient toujours à un rang supérieur. Elle est inaccessible et constitue le but à atteindre et elle se présente comme cruelle, despotique, orgueilleuse, voire inhumaine. Comme le fidèle devant le mystère et la grandeur de Dieu, ainsi devant la dame aimée, l'amant reste égaré, muet, réaction qui transforme la dame en objet sacré, en relique et qui lui attribue une hypostase divine.

1.2. La dame-fée

Si la poésie lyrique du XII^{e} siècle évolue autour du culte de la femme, avec tout ce que celui-ci comporte de constatations religieuse, sociale et psychologique, la production romanesque de la même période reprend et développe, sur le plan narratif, ce qui n'était qu'esquissé ou — même — suggéré, par le plan lyrique. Dans les romans de chevalerie le thème principal est toujours l'amour pour une femme : Énide, Soredamor, Fénice,

Guenièvre, Laudine, la fée de Lanval. Il y a donc continuité et variété dans la mesure où les situations propres à chaque roman rendent nécessaires les adaptations et les nuances dans les thèmes déjà examinés.

Tout d'abord, la dame aimée est très souvent l'épouse d'un roi ou du seigneur d'un château, elle possède donc également une haute position dans la hiérarchie sociale. Tel est le cas de Guenièvre ; Lancelot est amoureux de l'épouse de son seigneur, de la reine, la femme la plus belle et la plus noble de toute la Grande-Bretagne. Fénice est l'épouse d'Alis, empereur et oncle de Cligès et Laudine est une haute dame du domaine de Brocéliande. Énide est la seule qui se présente comme la fille d'un pauvre vavasseur mais sa condition d'être surnaturel compense l'infériorité sociale apparente.

On a dit que la dame des troubadours est une personne installée dans un ailleurs qui la met hors d'atteinte, c'est une personne inaccessible. Ici, la dame n'est pas installée dans un ailleurs du seul fait qu'elle appartient à un rang supérieur à celui de son amant. Ici, on va encore plus loin car cette dame ne fait pas partie du monde dans lequel vit le chevalier. Elle fait partie d'un « autre monde ».

Dans les romans de Chrétien de Troyes comme aussi dans les lais de Marie de France on trouve un élément qui est absent de la poésie lyrique : le merveilleux. Le monde merveilleux où on est presque toujours introduit, est un monde où se passent des choses bizarres. Il y a des phénomènes qui semblent inexplicables, des faits qui semblent appartenir à un monde régi par des êtres surnaturels. On rencontre des animaux qui parlent, des créatures étranges comme des nains, des géants et des fées et des êtres vivants qui sont capables de changer d'apparence. On trouve des objets magiques aux pouvoirs extraordinaires. C'est un monde où la magie se mêle à la foi chrétienne.

On constate donc qu'il y a deux mondes, celui d'ici-bas et celui de l'au-delà. Cet autre monde, qui n'est pas le monde des hommes, a des origines celtiques : c'est l'Autre Monde de la mythologie celtique. Jean Frappier explique :

> L'Autre Monde des Celtes — îles élyséennes situées dans la mer occidentale, paradis sous-marins, tertres hantés, palais souterrains — était à la fois le pays des morts, plus exactement de ceux qu'on croit morts, mais qui sont peut-être encore vivants, et celui des dieux, des déesses et des fées ; régions bienheureuses où l'on ne vieillit pas, où le temps s'abolit, où un jour vaut un siècle. Or, et c'est là le trait le plus caractéristique, si une frontière humide, océan, rivière, mur de brouillard, les sépare du monde terrestre, cet obstacle n'était pas toujours infranchissable. Les deux mondes pouvaient communiquer grâce à des navigations lointaines, ou par des passages périlleux, quelques fois de simples gués, ou par une zone

> intermédiaire que traversait une bête pourchassée, cerf ou sanglier de couleur blanche. Une sorte de solidarité les unissait aussi l'un à l'autre, surtout à l'époque des grandes fêtes saisonnières d'automne et de printemps[22].

C'est ainsi que dans *Érec et Énide*, l'action commence par la chasse du blanc cerf. Guenièvre suit la chasse de loin, accompagnée d'Érec et d'une fille d'honneur. Ils gagnent la forêt et ils s'arrêtent pour écouter les sons du cor et les aboiements des chiens. À ce moment-là ils voient apparaître un chevalier armé et monté sur un destrier. Près de lui chevauche une pucelle et devant eux un nain monté sur un roussin, portant un fouet à nœuds avec lequel il frappe la fille d'honneur envoyée à leur rencontre par la reine et Érec lui-même ; Celui-ci, désarmé, suit le chevalier, la pucelle et le nain, décidé à s'en venger.

On se rend compte que la forêt constitue une sorte de frontière entre le monde des hommes et l'au-delà. Quant à la bête blanche, elle est, dans la mythologie celtique, un leurre envoyé par une fée pour attirer auprès d'elle, dans l'Autre Monde, celui dont elle désire l'amour. Bien qu'Érec ne participe pas à la chasse, bien que la relation du cerf à la rencontre d'Énide ne soit pas si directe, le héros entre à travers la forêt à l'Autre Monde quand il prend la décision de suivre le trio : « Érec suivit le chemin du chevalier armé et du nain qui l'avait frappé. Ils finirent par arriver à une place forte, bien assise, puissante et belle : ils y entrèrent par la porte, sans hésiter. Dans la ville menaient grand joie chevaliers et pucelles, car il y en avait beaucoup de belles »[23]. C'est dans cette ville qu'Érec rencontre Énide. Quand il part pour revenir à la Cour du roi Arthur, il l'emmène avec lui.

La conclusion du roman constitue également un exemple très caractéristique du passage à l'Autre Monde. C'est la dernière épreuve d'Érec, celle de la Joie de la Cour. De nouveau, Érec (mais cette fois accompagné de sa bien-aimée) se trouve devant les frontières qui séparent les deux mondes : « Finalement, ils arrivèrent devant les bretèches d'une ville forte, puissante et belle, close tout à l'entour d'une muraille neuve ; à ses pieds coulait, en décrivant un cercle, un cours d'eau profond, rapide et bruyant comme tempête » (*Érec et Énide*, p. 141). C'est le château de Brandigan. Ici, Érec tente l'aventure de la Joie de la Cour, une aventure de l'Autre Monde. Cette épreuve a lieu dans un verger qui « n'était environné ni de mur, ni de palissade, mais seulement d'air. C'était de l'air qui, par magie, servait de clôture au jardin de toutes parts, si bien que rien n'y pouvait

pénétrer, si ce n'est par une entrée unique, comme s'il eût été clos de fer » (*Érec et Énide*, p. 151).

Dans *Lancelot*, Méléagant qui est le fils du roi de Gorre, enlève la reine Guenièvre et il l'emmène à son royaume. Lancelot se met à sa recherche. Il n'est pas difficile de deviner que le royaume de Gorre est une image de l'Autre Monde. C'est le « royaume où tous les étrangers, sans pouvoir retourner, sont forcés de rester dans la servitude et l'exil »[24]. Seulement deux voies y mènent : le Pont dans l'Eau et le Pont d'Épée. Le premier « est immergé en plein courant. Sous ce pont la profondeur de l'eau se trouve égale à sa hauteur au-dessus de lui » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 41). À l'entrée du second on voit « fuir l'eau perfide aux flots noirs et grondants ; torrent boueux, elle épouvante autant que le fleuve infernal ; tous ceux qui tomberaient dans son courant périlleux et profond seraient aussi près de leur fin que si la mer polaire avait fait d'eux sa proie » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 95). En plus, c'est dans le royaume de Gorre que Lancelot découvre le cimetière futur avec les tombes de Gauvain, Leonés et Yvain comme aussi sa propre tombe (*Le Chevalier de la charrette*, p. 69-70).

Un autre héros qui rencontre comme Érec sa bien-aimée dans un lieu qui semble étranger du monde ordinaire, puisque le mystère et la merveille y abondent, c'est Yvain dans le quatrième roman de Chrétien de Troyes. Cette fois c'est la forêt de Brocéliande qui sert de lieu d'introduction à l'autre côté. L'élément aquatique n'est pas ici représenté par une rivière mais par une fontaine merveilleuse « qui bouillonne, bien qu'elle soit plus froide que le marbre »[25] et qui est gardée par un chevalier. Yvain se bat avec le défenseur et quand il le blesse mortellement, lui, il s'enfuit vers son château. Yvain le poursuit et c'est dans ce château qu'il voit pour la première fois Laudine, l'épouse de celui qu'il a tué.

Comme le château de Brandigan ou le royaume de Gorre, le Château de la Pire Aventure est aussi une image de l'Autre Monde. Yvain y trouve trois cents jeunes filles captives qui mènent une vie misérable puisqu'elles sont obligées de tisser sans cesse des étoffes de fils d'or et de soie au profit d'un maître avide. Une fois entré dans l'Autre Monde, Yvain ne peut pas en sortir de son gré mais il faut combattre contre deux démons. À la fin, il délivre les prisonnières. En plus, ce qui nous fait situer le Château de la Pire Aventure dans l'Autre Monde, c'est la mention du roi de l'Ile-aux-*Pucelles (Le Chevalier*

au lion, p. 138), contraint d'envoyer chaque année en tribut trente jeunes filles de son royaume aux deux démons. Cette Ile-aux-Pucelles « est à rapprocher des îles paradisiaques dont parlent tant de récits irlandaises, des terres de l'au-delà, des pays de la Joie hantés par des présences féminines »[26].

Passons maintenant au dernier roman de Chrétien de Troyes où les conceptions chrétiennes se mêlent à des merveilles d'un caractère féerique et païen. Ici, notre héros vit une « histoire d'amour » avec Blanchefleur, une châtelaine dont le château est assiégé par un cruel ennemi, Aguingueron, sénéchal d'un chevalier, Clamadeu des Iles qui convoite sa terre et sa personne. Le nouveau chevalier, Perceval se met à son service pour la secourir dans sa détresse. Encore une fois, c'est l'eau qui définit les frontières entre les deux mondes : « hors des murs il n'y avait rien que la mer, l'eau et la terre déserte »[27].

Après être parti du château de Beaurepaire, où il promet de revenir pour épouser Blanchefleur, Perceval rencontre l'aventure du Graal. Il chevauche quand il arrive à une rivière. L'eau parait profonde et rapide, donc il n'ose pas passer. Cependant il souhaite : « si je pouvais passer cette eau, au-delà je trouverais ma mère, je crois, si elle vit encore » (*Le conte du Graal*, p. 42). On se rend compte que le passage de la rivière c'est le passage dans l'Autre Monde. Perceval a raison quand il pense que sa mère se trouve au-delà puisqu'elle est morte, bien que son fils ignore ce fait. Dans cette rivière il y a une nef où deux hommes pêchent. L'un, c'est le fameux Roi Pêcheur, celui qui héberge Perceval à son château lequel apparaît miraculeusement un peu plus tard. Là, il voit le cortège de la lance qui saigne, des chandeliers, du graal et du « tailloir » d'argent. Ce qui caractérise les valets et les demoiselles est la jeunesse et la beauté. Perceval ne pose aucune question sur ce qu'il a vu et lorsque il se lève le lendemain, il trouve le château vide. Il apprend ensuite que le Roi Pêcheur est *méhaigné* c'est-à-dire paralysé et que s'il posait des questions sur le cortège, le roi serait guéri.

Une aventure pareille est celle que rencontre Gauvain dans le même roman. Il arrive aussi devant une profonde rivière. De l'autre côté il y a un château. Là, il y a un palais avec six cents fenêtres ouvertes qui laissent voir un grand nombre de dames et de demoiselles. Pour passer à l'autre bord, Gauvain entre dans la nacelle d'un nautonier qui apparaît dans la rivière. Il s'informe de lui que les gens du château qu'il a vu, attendent un chevalier capable d'accomplir leurs vœux et de faire cesser les enchantements du

palais. Un tel homme ne sortirait ensuite jamais du palais. Il devrait y rester toute sa vie. Dans ce palais et après avoir surmonté l'épreuve du Lit de la Merveille, Gauvain rencontre la mère du roi Arthur (et aussi son aïeule) Ygerne (la reine aux blanches tresses), morte depuis soixante ans, sa propre mère, morte depuis vingt ans et enfin sa sœur Clarissant. Ici, le temps semble ne pas s'écouler.

L'analogie entre les deux châteaux est évidente. Le château du Graal et le château des Reines apparaissent comme symétriques l'un de l'autre : le premier est dirigé par des hommes, le Roi Pêcheur et son père qui est malade et le second par des femmes, la reine aux blanches tresses et sa fille, la femme du roi Lot. Tous les deux châteaux sont des images de l'Autre Monde et ce qu'attendent les gens qui s'y trouvent, comme les habitants du château du roi Évrain (qui attendent la Joie de la Cour), les habitants du pays de Gorre et les prisonnières du château de la Pire Aventure, c'est un chevalier qui les fera sortir de leurs malheurs. On constate donc que l'Autre Monde est surtout un monde en attente et que le héros est attendu comme un sauveur. En plus, il faut noter ici que dans l'Autre Monde le rythme du temps n'est pas le même. Le temps est presque immobile. « Un jour passé là-bas est comme cent ans sur terre »[28]. Ainsi, dans les mythes celtiques, il est dangereux de séjourner dans l'autre monde car il peut arriver « qu'à son retour au pays, le héros, comme il met pied à terre et touche le sol, tombe en poussière »[29].

Toutefois, les portes de l'Autre Monde ne s'ouvrent pas à n'importe qui. L'aventure est réservée au héros qui est prêt à surmonter des épreuves dangereuses et mystérieuses, ou au privilégié de l'amour qu'emmène une fée. C'est le thème de la prédestination du héros élu qui apparaît ici, mais il en sera question plus loin.

On remarque encore que cet Autre Monde est un monde d'hyper-féminité. Il est toujours marqué par la présence féminine. Les exemples sont nombreux : les trois cents prisonnières et la mention de l'Ile-aux-Pucelles dans *Le Chevalier au lion*, le château des Reines dans *Le conte du Graal*, toutes ces pucelles qui apparaissent et disparaissent. Ainsi, et en prenant en considération les mythes celtiques, on constate que presque toutes les héroïnes des romans et des lais inspirés par la « matière de Bretagne », même si elles sont transformées en reines, dames ou demoiselles, appartiennent à la féerie, elles viennent d'un « ailleurs » inaccessible aux atteintes du malheur et du temps[30].

Revenons maintenant aux dames qui jouent le premier rôle dans l'œuvre de Chrétien de Troyes. On a déjà expliqué qu'Énide, Laudine et Blanchefleur habitent des châteaux qui sont des images de l'Autre Monde. Plus précisément, le nom d'Énide n'est pas révélé tant qu'elle fait partie du monde féerique. C'est Érec celui qui éloigne la pucelle de ce monde en l'amenant à la Cour du roi Arthur, au monde des hommes. Ainsi, la pucelle est nommée seulement jusqu'après son mariage avec Érec (*Érec et Énide*, p. 52). C'est comme si elle obtenait une identité au monde d'ici-bas. En gallois, Énide signifie « âme »[31], du mot latin *anima* qui signifie « souffle » et qui renvoie à l'élément aérien en attribuant à Énide, l'aspect d'une apparition, d'un fantôme et par extension d'un être surnaturel.

De plus, après l'aventure de la Joie de la Cour et la victoire d'Érec, Énide reconnaît dans la pucelle du verger (être de l'Autre Monde) une sienne cousine : « quand elle [la pucelle] eut regardé et observé Énide assez longtemps, il lui sembla qu'elle l'avait vue et connue autrefois, mais elle n'en était pas très assurée. Elle n'hésita pas à demander à Énide d'où elle était, de quel pays » (*Érec et Énide*, p. 164). La demoiselle du verger, une fée sans doute, n'est pas nommée non plus.

Guenièvre peut être aussi considérée comme une fée appartenant à l'Autre Monde et amenée dans le monde des hommes selon la mythologie celtique[32]. Selon les variantes irlandaises et galloises antérieures au roman de Chrétien de Troyes, le mythe raconte qu'un étranger mystérieux revendique comme sienne une femme mariée, le plus souvent d'origine féerique. Il l'obtient par la ruse ou il s'empare d'elle de force et il l'entraîne dans son royaume surnaturel. Le mari poursuit le ravisseur et après avoir triomphé d'obstacles presque insurmontables, il pénètre dans le pays qui semblait inaccessible et reprend la captive. Ici la différence consiste au fait que Méléagant n'est pas poursuivi par le mari de la femme enlevée, c'est-à-dire Arthur, mais par Lancelot, le chevalier amoureux de la reine, puisque Marie de Champagne, la protectrice de Chrétien, voulait que *Le Chevalier de la charrette* soit écrit selon la doctrine de la *fin'amor*.

Le cas de Laudine rappelle celui de la fée du verger, la cousine d'Énide, dans l'épisode de la Joie de la Cour[33]. Maboagrain, un chevalier géant, est enfermé avec la fée dans un jardin paradisiaque et il doit combattre tous les chevaliers qui s'aventurent dans l'enceinte enchantée. Il lui a promis de demeurer près d'elle jusqu'à ce qu'il soit vaincu

par un chevalier qui, par les armes, le soumettra à son pouvoir. C'est de cette manière seulement que Maboagrain pourra sortir de son esclavage. Selon la tradition celtique, Laudine est de son côté, « la vision anthropomorphique et divinisée de la source elle-même »[34], de la fontaine. Elle retient près d'elle un mortel, le défenseur de la fontaine, qui doit combattre tout chevalier qui provoque une tempête effroyable en répandant sur la margelle de l'eau prise de la fontaine. Quand le défenseur est vaincu par un autre chevalier plus courageux, c'est le vainqueur qui prend sa place et c'est pour cette raison qu'Yvain devient le nouvel époux de Laudine.

L'origine féerique non seulement de Laudine qui est la fée-amante, mais aussi de Lunete qui est sa suivante, est confirmée par la présence des anneaux merveilleux. C'est Lunete qui la première fait cadeau à Yvain d'un anneau qui le rend invisible et c'est ainsi que notre héros échappe aux gens du château qui le poursuivent. Ensuite, c'est Laudine qui, à l'heure de leur séparation, donne à son mari un anneau de fidélité qui le rendra invulnérable tant qu'il restera fidèle à la pensée de sa dame.

Deux exemples supplémentaires de la dame-fée constituent également *Guigemar* et *Lanval*. Dans le premier lai, on trouve de nouveau le thème de la bête blanche qui, dans la mythologie celtique, est envoyée par une fée et dont le rôle est de faire venir un mortel à son île merveilleuse. L'histoire du lai est donc celle d'un jeune chevalier qui est entraîné vers l'Autre Monde : participant un jour à la chasse, Guigemar blesse une biche mais la flèche fait ricochet sur le sabot de l'animal et blesse le jeune homme au retour. Alors, la biche commence à parler à voix humaine et elle prédit que Guigemar souffrira bientôt d'amour. Ensuite, Guigemar s'éloigne et arrive à la mer où il voit un vaisseau. Il monte à bord et un peu plus tard la nef est déjà en haute mer. Ainsi il arrive à une antique cité gouvernée par un vieil homme dont la femme est « une dame de haut parage, franche, courtoise, sage et belle »[35]. C'est pour cette dame que Guigemar souffrira d'amour. On pourrait soutenir donc que Guigemar s'éloigne du monde ordinaire pour arriver, à l'aide d'une nef merveilleuse, à l'île qu'habite la fée qui l'a invité. Encore, on remarque que la dame n'est pas nommée tout au long du récit.

Dans *Lanval* maintenant, le décor reste à peu près le même : un jour le héros se trouve au bord d'une rivière quand apparaissent deux demoiselles qui lui disent qu'elles sont envoyées par leur dame. Le chevalier est conduit au pavillon où se trouve la pucelle qui

lui dit : « Lanval, bel ami, c'est pour vous que je suis sortie de ma terre ; et ma terre est loin. Si vous êtes preux et courtois, il n'est comte, roi ni empereur qui ait jamais connu la joie qui vous attend : car je vous aime sur toute chose au monde ! » (Marie de France, *Lanval*, p. 34). Ce qui nous étonne c'est que toutes les trois demoiselles appellent le chevalier par son nom sans l'avoir vu auparavant comme aussi le fait que la pucelle est venue d'une terre lointaine exclusivement pour lui. À la fin, la fée (non plus nommée) emmène Lanval en Avalon, la fameuse île merveilleuse, synonyme de l'Autre Monde.

Les deux demoiselles dont l'origine n'a pas encore été commentée sont Soredamor et Fénice surtout parce que cette fois Chrétien renonce dans une large mesure à la « matière de Bretagne ». *Cligès* se distingue des autres romans par un air de réalité et le merveilleux est presque absent. Cependant, il y a une caractéristique qui les met en rapport avec les dames-fées : c'est la blondeur de leur chevelure ! Pareillement aux animaux blancs venus de l'Autre Monde, les dames-fées des romans courtois sont toutes blondes. Le blanc est relayé par le blond lumineux. Les deux couleurs renvoient à la lumière et à la perfection. Pour Énide, Chrétien nous dit : « les cheveux d'Iseut la Blonde, si blonds et dorés qu'ils fussent, n'étaient rien auprès de celle-ci. Elle avait le front et le visage plus lumineux et plus blancs que n'est la fleur de lys » (*Érec et Énide*, p. 11-12). Soredamor signifie « la Blonde d'amour ». Guenièvre n'est pas seulement blonde. Elle a aussi une relation plus directe avec la couleur blanche, symbole de l'Autre Monde, puisque la forme galloise de son nom, *Gwenhywar*, signifie étymologiquement « Blanc fantôme » ou « Blanche apparition »[36]. Laudine a également des cheveux qui « passent l'or fin tant ils resplendissent » (*Le Chevalier au lion*, p. 39) et ceux de Blanchefleur, son nom le témoigne déjà, « fussent d'or fin, tant le blond en était lustré et chatoyant » (*Le conte du Graal*, p. 29). Enfin, quant à la fée du lai de *Lanval*, Marie de France insiste en particulier sur la luminosité créée par la combinaison de la couleur blanche et de la blondeur de ses cheveux. On lit :

> Elle chevauche un blanc palefroi qui la porte avec orgueil et douceur ; il est si bien fait de tête et d'encolure : il n'y a pas de plus noble bête sous le ciel. Et sur le palefroi est un riche atour : sous le ciel, il n'y a comte ni roi qui puisse en acquitter la valeur sans vendre ses terres et sa couronne. Elle même est vêtue d'une robe blanche lacée sur ses deux flancs par des fils de soie. Elle a le corps gent, la hanche basse, le cou plus blanc que la neige sur la branche, le visage clair et les yeux changeants, la bouche belle et le nez droit, les sourcils bruns, le front beau, le chef bouclé et bondissant ; des fils d'or resplendissent moins que ses cheveux sous le soleil (Marie de France, *Lanval*, pp. 47-48).

On constate ainsi le rôle important que jouent le blanc et le blond à la désignation d'un être venu de l'Autre Monde qu'il s'agisse d'une bête ou d'une dame-fée. C'est ici en plus qu'intervient le thème de la beauté féminine telle que la conçoit le Moyen Âge et telle qu'on l'a trouvée dans la poésie lyrique. La blancheur et la blondeur constituent les deux traits primordiaux qui composent l'idéal de la beauté féminine. La clarté signifie la perfection, la pureté, le manque de « taches », de défauts, non seulement en ce qui concerne la beauté physique mais aussi en ce qui concerne la beauté morale. En plus de sa grande beauté, la dame-fée est douée de toutes les qualités. Voyons quelques exemples : en décrivant Énide, Chrétien de Troyes dit :

> Grande était la beauté de la jeune fille. Nature, qui l'avait façonnée, y avait mis tous ses soins ; [...] Son teint était merveilleusement rehaussé par une fraîche couleur vermeille dont Nature lui avait fait don pour relever l'éclat de son visage. Ses yeux rayonnaient d'une si vive clarté qu'ils semblaient deux étoiles ; jamais Dieu n'avait si bien réussi le nez, la bouche et les yeux (*Érec et Énide*, p. 11-12).

Néanmoins, cette grande beauté n'est que le reflet de son âme. Aucune jeune fille ne peut être comparée à elle, ni en valeur, ni en noblesse ni en honneur (*Érec et Énide*, p. 22). Érec est heureux car son amie est « d'une extraordinaire beauté, sage, courtoise et généreuse » (*Érec et Énide*, p. 38). La description de la beauté physique de Soredamor est aussi donnée avec détail et atteint l'exagération :

> Œuvre divine, ce front si clair qu'il n'a pas besoin, pour le rehausser, de miroir, d'émeraude, ni de topaze ? Mais tout cela n'est rien encore pour qui admire la clarté des yeux, car à tous ceux qui les regardent ils semblent deux flambeaux qui brûlent. Et qui a la parole assez alerte pour décrire la face, le nez bien fait, le clair visage, pour dire comment la rose atténue le teint de lys en l'effaçant un peu et en colorant la face, et pour décrire la petite bouche riante que Dieu fit telle que nul ne la vit sans penser qu'elle sourit ? [...] À voir la petite bouche entrouverte, on dirait que les dents sont d'ivoire ou d'argent. [...] De la bouche je n'ai pas besoin de dire qu'à côté d'elle le cristal paraît trouble ; le corps est huit fois plus blanc ; la tresse plus claire que l'ivoire. Ce que j'ai vu de la poitrine découverte, depuis la naissance du cou jusqu'à la fermeture de l'agrafe, est plus blanc que neige fraîchement tombée[37].

Soredamor est comparée à un rayon de soleil, à une source de lumière : front clair, yeux clairs, visage clair, teint de lys, dents d'ivoire ou d'argent, corps blanc, poitrine blanche ! C'est toujours la clarté, la blancheur qui fait la différence. Cette clarté ne peut signifier que la pureté de l'âme et la lumière de l'esprit.

La description de la beauté physique et, par extension, morale, reste la même plus ou moins pour les autres dames mentionnées jusqu'ici. Par opposition, un être infernal et malin se présente laid et difforme. Aucune trace de clarté dans la description d'un tel être.

L'obscurité des traits correspond à l'obscurité de l'âme. Prenons comme exemple la Demoiselle Hideuse, celle qui accuse Perceval de ne pas avoir posé des questions au Roi Pêcheur :

> Une demoiselle montée sur une mule fauve, [...] pendant sur son dos, deux tresse noirâtres et tordues à contre-poil. [...] Jamais créature plus souverainement laide ne s'est montrée même en enfer. Jamais vous ne vîtes métal si grisâtre que son cou et ses mains ne le fussent davantage. [...] Ses yeux étaient de simples creux, pas plus gros que des yeux de rat, son nez tenait du chat et du singe, ses lèvres de l'âne et du bœuf, des dents comme du jaune d'œuf tant elles étaient rousses, une barbe qui était celle d'un bouc (*Le conte du Graal*, p. 60).

Comme on peut le voir le blanc et le blond, l'ivoire et l'argent sont remplacés ici par des couleurs foncées comme le fauve, le noir, le gris et le roux. Ce sont ces couleurs qui soulignent la laideur physique et morale.

En conséquence, qu'il s'agisse de la blancheur ou de la blondeur, c'est toujours la lumière qui est valorisée. La beauté extraordinaire est « signe d'élection aristocratique […] autant que d'élection divine »[38]. Elle n'est pas fortuite la comparaison de la chevelure féminine avec un métal si précieux comme l'or, « signe de souveraineté, de royauté — humaine ou divine »[39], comme aussi avec le soleil, « l'astre suprême, dispensateur de chaleur et de vie, symbole royal lui aussi »[40]. La dame de l'amour courtois est comparée à « un soleil resplendissant autour duquel vont se dérouler les actes des chevaliers amoureux »[41].

Donc, on conclut : dans les romans inspirés par la « matière de Bretagne » l'amante est à la fois un personnage d'origine féerique et la dame de la *fin'amor*. Cela a comme résultat une certaine « rationalisation » de la fée des mythes primitifs. Chrétien de Troyes et Marie de France ont combiné l'image de la fée avec les traits empruntés à la dame des troubadours[42]. Selon les conceptions de la *fin'amor*, le domaine de l'amour échappe à la morale qui régit le commun des mortels. La dame-fée est aussi un être qui est mis hors du commun, hors de l'ordinaire, puisqu'elle ne fait pas partie du monde des hommes, des mortels. Sa supériorité et sa valeur consistent surtout en ce côté féerique, extra-ordinaire. Ainsi, comme l'amant de la poésie lyrique, le chevalier des romans courtois accède, à travers l'amour, à un monde supérieur, hors de l'ordre commun.

Il a été question des traits empruntés à la dame des troubadours. Donc, en plus de la grande beauté physique et morale qui la caractérisent, comment est la dame dans les

romans courtois ? Est-ce qu'elle a le caractère despotique de la dame comme celle-ci est présentée dans la poésie lyrique ?

Celle qui est plus proche de la dame cruelle que chantent les poètes est sans doute Guenièvre. Cela se passe parce que cette fois, Chrétien n'est pas libre mais il obéit au « commandement » de la comtesse de Champagne, fille d'Aliénor d'Aquitaine. C'est Marie qui lui donne la « matière » et le « sens » c'est-à-dire le sujet et la thèse. Elle veut que *Lancelot* soit l'illustration des conceptions de la *fin'amor*. Ainsi, après avoir surmonté tant d'épreuves extrêmement difficiles et après avoir vaincu Méléagant, Lancelot demande à être conduit auprès de la reine et à voir l'objet unique de ses efforts et de sa pensée. Cependant, au lieu du grand accueil qu'on attend qu'elle lui fasse, Guenièvre lui marque une extrême froideur et dit à Baudemagus, le père de Méléagant : « Sire, il ne peut qu'en aller autrement. Sa visite pour moi n'offre aucun intérêt. [...] Il a perdu son temps. [...] De tout ce qu'il a fait je ne lui sais nul gré » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 115). La raison de cette dureté c'est que Lancelot a commis la faute de ne pas être monté tout de suite dans la charrette d'infamie, mais d'avoir hésité le temps de deux pas ! « Tarder était un crime, impliquant que l'amant n'avait pas implanté en son cœur l'autorité absolue de l'Amour »[43]. S'il aimait vraiment, il n'aurait pas hésité et c'est de cette constatation que Guenièvre lui montre du mépris et de l'indifférence. Il lui faut un parfait amant, et elle attendra que cette perfection s'accomplisse. En outre, il faut que Guenièvre « soit insaisissable pour qu'une nuit imprévisible la lui livre enfin. S'il la devinait et qu'elle fût ainsi toute à lui avant même qu'il la possédât, toute l'érotique des troubadours eût été vaine »[44].

Lancelot, en tant que parfait amant, ne se plaint pas. Il subit avec patience tout caprice de celle qui aime. Il reconnaît sa faute, il lui donne raison d'avoir agi de cette manière et il promet de ne plus commettre cette erreur. Pour lui la reine est sublimée. Il prend la place du fidèle qui adore un être suprême. À la seule vue de la reine, il tombe en extase : « Il ne cesse un instant de la suivre des yeux, dans la contemplation et dans l'extase, aussi longtemps qu'il peut. Quand elle eut disparu, il voulut se laisser basculer dans le vide » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 39). Guenièvre hante tout son être. À sa pensée, tout le reste du monde s'efface. Le chevalier perd tout contact avec la réalité qui l'entoure. Voilà l'exemple le plus caractéristique d'extase amoureuse dans *Le Chevalier de la charrette* :

> Le chevalier de la charrette est abîmé dans sa méditation comme un sujet livré sans force et sans défense à la souveraineté d'Amour. Sous l'empire de son penser son moi s'anéantit. Il ne sait s'il existe ou s'il n'existe pas. De son nom il n'a plus souvenance. Est-il armé ? Ne l'est-il pas ? Il n'en sait rien. Il ne sait où il va, il ne sait d'où il vient. De son esprit chaque être est effacé, hormis un seul, pour lequel il oublie tout le reste du monde. À cet unique objet s'attachent ses pensées. C'est pourquoi il n'entend, ne voit, ne comprend rien (*Le Chevalier de la charrette*, p. 43).

Puisque donc il tombe en extase lorsqu'il voit ou pense à sa dame, il n'est pas difficile à deviner sa réaction lorsqu'il prend entre ses mains un peigne qui lui appartient :

> Il prend soin d'en retirer les cheveux avec des doigts si doux qu'il n'en rompt pas un seul. On ne verra jamais à rien accorder tant d'honneur. L'adoration commence : à ses yeux, à sa bouche, à son front, à tout son visage, il les porte et cent et mille fois. Il n'est point de joie qu'il n'en fasse : en eux son bonheur, en eux sa richesse ! Il les enferme dans son sein, près du cœur, entre sa chemise et sa chair. [...] Tant il a foi en ces cheveux (*Le Chevalier de la charrette*, pp. 59-60).

Les cheveux blonds de Guenièvre sont comparés à des reliques que le fidèle conserve avec une ferveur religieuse. C'est la même ferveur qu'il montre quand il entre dans sa chambre et « devant elle il s'incline et lui rend une adoration, car il ne croit autant aux reliques des saints » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 130-131). En plus, le matin suivant, « se tournant vers la chambre avant de s'en aller, il fléchit les genoux, comme s'il se trouvait en face d'un autel » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 132).

Un autre exemple d'extase amoureuse constitue également le fameux épisode des trois gouttes de sang sur la neige qu'on trouve dans *Le conte du Graal*. Un matin, Perceval aperçoit une troupe d'oies sauvages poursuivies par un faucon. L'une d'elles est atteinte, blessée au col, et elle s'abat sur une prairie enneigée. Perceval accourt, mais l'oie sauvage a déjà pu reprendre son vol. Il ne reste que trois gouttes de sang sur la neige :

> Quand il vit la neige tassée à l'endroit et le sang tout autour, il s'appuya sur sa lance pour regarder cette apparence étrange : le sang et la neige ainsi rapprochés lui rappellent les vives couleurs de Blanchefleur son amie. Il y pense si volontiers qu'il oublie où il est. Comme en la face de son amie le vermeil ressortait sur le blanc, ainsi les rois gouttes de sang se détachent sur la blancheur de la neige. Et l'idée lui plaît tant qu'à force de regarder, il croit bien vraiment contempler le teint si frais de son amie, la belle (*Le conte du Graal*, p. 55).

On voit que « dans cette matinée privilégiée Perceval est initié, par la seule contemplation des gouttes de sang sur la neige, aux conceptions les plus éthérées de l'amour courtois »[45]. La seule pensée de son amie suffit pour combler son esprit. Il est « si absorbé dans la contemplation de trois gouttes de sang qu'il en oublie le reste du monde » (*Le conte du Graal*, p. 56). La rêverie de Perceval, comme aussi celle de

Lancelot auparavant, nous rappellent l'*ensongement* des *fins amants*, le moyen par lequel la dame absente devient présente. Néanmoins, on pourrait encore ajouter que ces trois gouttes de sang ne font pas seulement penser aux joues de Blanchefleur, mais aussi aux gouttes qui coulaient de la lance dans le cortège du graal. Le contraste du rouge sur le blanc renvoie également au contraste créé par « la lance éclatante de blancheur » et la goutte de sang qui « perlait à la pointe du fer de la lance » (*Le conte du Graal*, p. 44). On voit donc que l'extase amoureuse prend un aspect mystique. On se souvient du poème de Rigaut de Barbezieux (J.-C. Marol, *op. cit.*, pp. 67-68) cité auparavant, dans lequel il compare l'extase religieuse à l'extase amoureuse.

Une dernière remarque : l'image du rouge sur le blanc ne se rencontre pas seulement dans l'épisode des trois gouttes sur la neige. Les taches de sang sur les draps blancs de Guenièvre mettent également en valeur le contraste créé par le rouge sur le blanc. Dans *Le Chevalier de la charrette*, le héros tache avec ses doigts blessés les draps du lit de la reine avec laquelle il a passé la nuit (dans la même chambre se trouve aussi le sénéchal Keu, pas encore guéri de ses blessures). Cependant, cette fois le sang devient signe de culpabilité. Guenièvre et Keu (dont les blessures se sont rouvertes pendant la nuit et ont taché également ses propres draps) sont accusés par Méléagant de relations coupables. Selon Charles Méla, « les taches de sang qui maculent, inexorablement, la blancheur des draps, transforment, en silence, le lit de la Merveille en lit de la Honte »[46].

On revient donc à Guenièvre et à son comportement pour dire qu'en général l'amour de la dame-fée a un caractère impérieux. Elle impose à son amant des conditions qui ne peuvent pas être violées sans que celui-ci soit puni. Par exemple, Laudine accepte qu'après leur mariage son mari la quitte pour chercher aventure mais à condition qu'il revienne au bout d'un an. Elle l'avertit : « mon amour deviendra haine, soyez-en convaincu, si vous dépassiez le délai que je vais vous fixer ; [...] Si vous voulez conserver mon amour, et si vous me chérissez quelque peu, songez à revenir bien vite. [...] Vous perdrez mon amour à jamais si ce jour-là vous n'êtes de retour ici auprès de moi » (*Le Chevalier au lion*, p. 69). Quand l'année se passe sans qu'Yvain soit revenu, il est accusé de déloyauté et il perd l'amour de sa dame puisqu'il ne le mérite plus.

Dans le lai de *Lanval* on trouve de nouveau le thème de la condition imposée par la fée et transgressée par l'amant. La fée donne son cœur à Lanval et elle lui fait aussi un don :

« désormais il ne pourra souhaiter chose qu'il n'en ait aussitôt à discrétion » (Marie de France, *Lanval*, p. 35). Mais elle lui commande : « ne découvrez notre amour à personne. Car s'il était su, vous me perdriez à jamais ; jamais plus vous ne pourriez me voir ni prendre votre jouissance de mon corps » (Marie de France, *Lanval*, p. 35). Toutefois Lanval, voulant se défendre contre l'offense que lui fait la reine Guenièvre, révèle le secret dans sa colère. Cela suffit pour que sa bien-aimée ne réponde plus à ses appels. Malgré les soupirs, les plaintes, les cris et les lamentations, la dame ne lui apparaît plus.

Il y a aussi des dames comme Énide, Soredamor et Fénice qui n'humilient pas leurs amants. Elles ne les tourmentent pas avec leurs caprices, elles ne se font pas prier. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'elles sont privées d'un air de supériorité. L'orgueil ne disparaît pas, il est manifesté autrement, d'une façon plus indirecte.

On ne peut pas soutenir qu'Énide est une femme cruelle et despotique tout au long du roman. Cependant, il y a un moment où ses paroles prennent un ton répréhensif, le moment du reproche fait à Érec. Énide se rend compte que le renom de son mari s'abaisse, qu'il perd sa valeur. Elle se croit responsable et elle lui révèle les rumeurs qui l'accusent de *recréance*. Il s'agit d'un reproche indirect. Tout amant doit valoir l'amour de sa dame. Dans les romans courtois la prouesse et l'aventure sont indissolublement liées à la valeur de l'homme. La dame doit être l'inspiratrice de la vaillance. En réalité, Énide fait à sa manière ce que font les dames chantées par les troubadours en étant cruelles et orgueilleuses : elle montre à son amant que l'amour pour une femme doit conduire l'homme au sommet, au point le plus haut de la valeur. Une dame ne doit pas avoir honte de son amant. Quand Énide dit : « Malheureuse, que j'ai eu de malchance ! Loin de mon pays, que suis-je venue chercher ici ? La terre devrait bien m'engloutir quand le meilleur de tous les chevaliers, plus hardi et plus fier que ne fut jamais comte ni roi, le plus loyal, le plus courtois, a pour moi complètement délaissé toute chevalerie ! Le voilà donc honni par ma faute, en vérité ; pour tout l'or du monde, je n'aurais voulu le faire ! » (*Érec et Énide*, pp. 65-66), on constate que ses paroles peuvent être interprétées de deux manières différentes. À première vue, elles manifestent sa culpabilité et son chagrin puisqu'elle se considère responsable de cette situation. Si on regarde plus profondément, ces paroles renferment aussi une trace de honte. Elle dit clairement qu'elle vient de loin, d'un autre « pays », donc elle nous rappelle indirectement son origine féerique et alors supérieure.

Cependant, au lieu d'avoir comme amant le meilleur, le plus hardi et le plus fier, un amant qui puisse valoir son amour, elle a quelqu'un qui a perdu son honneur. Bien qu'elle ne l'admette pas directement, elle a honte car le monde accuse elle de la *recréance* de son mari :

> Tous vous appellent « recréant ». Croyez-vous qu'il ne me soit pas pénible de vous entendre mépriser ? Tout ce que l'on en dit me peine fort ; et ce qui m'afflige davantage, c'est que l'on en rejette sur moi le blâme. On me blâme, j'en suis chagrine, et tous disent pour quel motif : je vous ai si bien pris au piège et enjôlé que vous en perdez votre valeur et ne voulez plus vous occuper de rien d'autre. Maintenant, il convient que vous fassiez réflexion, afin de faire cesser ce blâme et de recouvrer votre gloire première, car je vous ai trop de fois entendu blâmer (*Érec et Énide*, p. 67).

Celles qui apparaissent le moins orgueilleuses sont Soredamor et Fénice dans *Cligès* où on a deux demoiselles qui souffrent d'amour, au même degré que leurs amants, Alexandre et Cligès. Cela se passe car, dans son deuxième roman, Chrétien a l'intention de faire une analyse de sentiments. Il s'attache à la psychologie de l'amour. Les personnages, les hommes aussi bien que les femmes, étudient leurs conflits intérieurs, luttent et cèdent. Le tourment est délicieux pour les deux parties. Ainsi, quand Fénice dit : « Le sien [cœur] est seigneur et le mien serf, et le serf doit malgré lui faire toutes les volontés de son seigneur et négliger tout le reste. Telle est ma préoccupation, mais lui ne se préoccupe guère de mon cœur ni de mon service. Je souffre de cette différence qui fait que l'un est maître des deux » (*Cligès*, p. 126-127), elle intervertit les rôles en quelque sorte, puisque dans la poésie lyrique c'est l'amant celui qui joue le rôle du « serviteur » et la dame celui du « seigneur ».

De son côté, Marie de France n'approuve ni le service d'amour ni la belle dame sans *merci* de la poésie lyrique. Alors, dans le lai de *Guigemar*, Marie fait la condamnation de la dame orgueilleuse par la bouche du héros :

> Femme coquette se fait longtemps prier pour se mettre à plus haut prix et pour que celui qui la courtise la croie toute neuve à ce déduit. Mais la dame franche et noble, au sens droit, quand elle trouve homme qui lui convient, ne doit pas faire la fière avec lui : elle l'aime, en prend sa joie, et avant que nul s'en doute, ils auront eu de bonnes heures (Marie de France, *Guigemar*, p. 20-21).

La dame « pense qu'il a raison. Elle lui octroie sur-le-champ son baiser et son amour » (Marie de France, *Guigemar*, p. 21). L'attitude de la dame inhumaine est aussi réprouvée dans le lai du *Chaitivel* où une dame est aimée et priée d'amour par quatre chevaliers à la fois : « Ils étaient tous quatre de si grande valeur qu'elle ne parvenait pas à trouver le

meilleur. Elle refusait d'en perdre trois pour l'amour d'un seul et faisait donc bon visage à chacun, distribuant des gages d'amour, envoyant des messages »[47]. En donnant une telle image de la dame, Marie semble n'être pas d'accord avec la doctrine provençale de l'amour, la doctrine de la dame inaccessible et égoïste. On pourrait dire que l'écrivain est plutôt pour l'amour partagé.

En conséquence, la dame des romans courtois n'est pas toujours reine ou châtelaine. Elle peut être aussi la fille d'un pauvre vavasseur, comme l'est Énide. Néanmoins, son rang social n'est pas le seul élément qui définit son statut. Ce qui la place « en haut », ou pour mieux dire « ailleurs », c'est son origine d'un monde hors du commun. Elle est une femme distinguée par sa beauté et par la qualité de son caractère. Sans être toujours la dame cruelle des troubadours, elle reste toujours un être supérieur.

L'amour de la fée est donc l'élément nouveau, le composant qui est venu se fondre avec la *fin'amor* et s'est amalgamé avec l'amour de la dame de la lyrique occitane. On sait que cette féerie de l'amour est d'origine celtique étant donné que le thème de la fée-amante qui attire mystérieusement à elle un mortel élu est répandu dans les contes irlandais et gallois. Ainsi, bien que Chrétien de Troyes retouche les conceptions de la *fin'amor* et donne parfois une nuance différente, la dame des troubadours et la dame-fée des romans courtois sont en réalité la même personne. Toutes les deux sont des *dominae*, des *domnas* (la fée est appelée aussi *dame* dans les parlers populaires)[48].

1.3. La dame-valkyrie

Comme chacun sait, une très grande partie des romans, concernant surtout l'élément merveilleux et la dame-fée, a son origine dans les traditions celtiques et en particulier dans les mythes irlandais et gallois, donc dans des mythes provenant du Nord. Les légendes celtiques ont dû, nécessairement, être influencées par des apports venus des pays scandinaves dans le cadre des invasions ou des relations commerciales. Il n'est donc pas sans intérêt de recourir à la littérature scandinave du Moyen Âge, où on peut trouver des exemples pareils concernant la relation entre une femme de statut supérieur et un héros. On se transporte donc en Islande pour y trouver le mythe de Sigurdr, de Helgi et de

Völundr. Cette fois l'amante dont le héros s'éprend n'est pas une fée mais une valkyrie. Leurs histoires sont racontées dans les *Eddas* et les *Sagas*.

Les *Eddas* sont deux ouvrages différents, rédigés en Islande au Moyen Âge. *Edda* est l'équivalent du terme « poétique ». Le premier ouvrage, *Edda poétique* ou *Edda ancienne* a été composé par des auteurs anonymes, au XII^{e} siècle, bien que le manuscrit (*Codex Regius*) date de la fin du XIII^{e} siècle. Il rassemble une trentaine de poèmes qui constituent le trésor spirituel des anciens Scandinaves et des anciens Germains. Il y a des poèmes mythologiques qui parlent des grands dieux et mythes du Nord ancien, ou éthiques qui résument la vision du monde des Vikings, ou encore gnomiques, et enfin héroïques : ces derniers mettent en scène Sigurdr, meurtrier du dragon Fàfnir, le parangon du héros germanique, et ses homologues, Helgi ou Völundr le forgeron merveilleux. La *Völuspa* ou Prédiction de la prophétesse, est un chef-d'œuvre qui se situe à part et qui retrace l'histoire du monde, des dieux et des hommes, depuis l'âge d'or originel jusqu'à la Consommation du destin des Puissances ou Ragnarök et la régénération universelle qui s'ensuit. Beaucoup de ces poèmes sont pangermaniques, voire indo-européens et certains portent une forte empreinte celtique. Cependant la plupart semblent être scandinaves.

Le second ouvrage c'est *Edda en prose* ou *Edda de Snorri*, de son auteur Snorri Sturluson, un grand chef islandais, scalde (poète officiel de la Scandinavie ancienne) et « historien ». Snorri compose cet ouvrage, qui date d'environ 1230, pour inciter les jeunes scaldes à ne pas perdre l'usage de leur art. Il entend en faire donc un manuel de poésie en se fondant sur les poèmes de l'*Edda poétique*.

Les *Sagas* sont des récits en prose, de longueurs inégales, écrites en Islande entre 1150 et 1350. On distingue cinq catégories de sagas islandaises : les sagas royales qui retracent la vie des grands rois de Norvège et de Danemark ; les sagas dites de familles ou des Islandais qui rapportent les faits et gestes, de leur naissance à leur mort, de prestigieux Islandais du passé et exposent leur vision de la vie ; les sagas dites de contemporains car leurs auteurs sont eux-mêmes témoins des faits qu'ils relatent ou les connaissent par les comptes rendus que leur en ont faits ceux qui y ont pris part ; les sagas légendaires (en vérité, sagas des temps très anciens) qui exploitent les légendes et les traditions héroïques de la Germania ; enfin, les sagas de chevaliers qui sont des traductions ou plutôt des adaptations de romans courtois français (Chrétien de Troyes) ou allemands.

L'histoire fameuse de Sigurdr et de Brynhildr est racontée dans *l'Edda poétique*, dans l'*Edda en prose* et dans une saga légendaire, la *Völsunga Saga*, comme aussi dans la *Chanson des Nibelungen*, une épopée germanique dont l'auteur est inconnu, écrite en moyen haut allemand, la langue vulgaire de l'époque, vers 1200. Tandis que dans la saga nordique l'accent est mis sur les éléments mythologiques et primitifs, l'épopée germanique insiste plutôt sur la matière historique et le contenu mythique passe au second plan.

Donc, dans l'*Edda de Snorri*, on apprend qu'après avoir tué le dragon Fàfnir, Sigurdr (dans la tradition continentale le héros s'appelle Siegfried) arrive à une maison sur une montagne où il rencontre Brynhildr :

> Dedans dormait une femme revêtue d'un heaume et d'une broigne. Il tira son épée et fendit la broigne pour la délivrer. Alors la femme se réveilla et déclara […] qu'elle s'appelait Brynhildr, et qu'elle était une valkyrie (*Edda de Snorri, Skaldskaparmal*, chap. VI, trad. Régis Boyer)[49].

On apprend ainsi que Brynhildr est une valkyrie. Dans la mythologie scandinave, les valkyries sont des figures à la fois surnaturelles et terrestres. Elles peuvent être représentées comme des femmes guerrières, comme des divinités fatidiques maîtresses du destin humain et divin et enfin, comme des femmes oiseaux et tout particulièrement comme des femmes cygnes.

Des vierges en armure, dotées d'un bouclier selon la représentation conventionnelle, les valkyries sont donc les créatures féminines ailées qui chevauchent par les airs et sur les eaux et choisissent les héros qui vont mourir au combat, sur l'ordre du dieu Ódinn, dont elles sont les agents, les exécutantes, les émissaires. Telle est d'ailleurs l'explication de leur nom : *Valkyrja* provient de *valr*, le substantif masculin qui désigne les cadavres laissés sur le lieu du combat et du verbe *kjósa* (d'où dérive *kyrja*) qui signifie « choisir ». En tant que guerrières, elles sont présentées cruelles. Le nom de Brynhildr est lié à l'aspect guerrier des valkyries, puisque le suffixe *-hildr* signifie « bataille, combat »[50]. Si une valkyrie manque aux ordres d'Ódinn, elle est châtiée et ravalée au rang de simple mortelle, comme Brynhildr. Étant originellement un esprit des morts, elle peut être aussi le correspondant du masculin *einheri*, guerrier exemplaire qui a droit à la Valhöll, la communauté des hommes morts au combat, où elle n'a plus sa figure martiale et belliqueuse. Là, les valkyries servent les héros et les dieux à qui elles portent à boire la

bière magique. Par conséquent, dans la culture scandinave, « la mort est un passage qui exige une catharsis, une transfiguration, et il est éloquent que ce franchissement soit assuré par l'intermédiaire de créatures féminines, sans doute en vertu du vieil adage que celle qui donne la vie est aussi en droit de reprendre son bien »[51].

Dans la *Chanson des Nibelungen*, Brunehilde est la fière reine d'Islande, une femme puissante dont la beauté est sans égale, donc de nouveau une femme de statut supérieur. Elle apparaît belliqueuse et elle se présente vêtue soit de blanc, soit de soie et d'or.

Mais Sigurdr n'est pas le seul héros qui tombe amoureux d'une valkyrie. Dans *l'Edda poétique* on trouve aussi l'histoire de Helgi et de la valkyrie qui le protégeait dans les batailles :

> Il y avait un roi qui s'appelait Eylimi. Sa fille était Sváva. Elle était valkyrie et chevauchait par les airs et sur les eaux. C'est elle qui donna à Helgi son nom et qui le protégea souvent ensuite dans les batailles (*Edda poétique, La Helgakvida Hjörvardssonar*, trad. Régis Boyer)[52].

Ici, on peut remarquer deux choses : la première concerne l'aspect guerrier des valkyries. Le nom de Sváva s'applique á une lance : fém. *sváf*, mais celui-ci renvoie à son tour au verbe *svoefa* qui signifie endormir, calmer, tuer. Il implique donc une certaine façon de tuer en endormant, en paralysant, en évoquant ainsi des pratiques magiques. Ainsi, on constate que les valkyries ne mènent pas le combat seulement par le fer et le feu, mais aussi par la magie[53]. L'autre concerne leur aspect fatidique et tutélaire. Elles s'attachent à des rois ou princes, elles les aident, les conseillent, leur portent chance dans la bataille et vont jusqu'à leur prendre comme « maris » après leur mort. Boyer nous informe que les valkyries sont peut-être « une actualisation d'entités fatidiques bien plus anciennes, attachées soit à un individu (les *fylgjur*), soit à une famille ou un clan (les *hamingjur*)[54]. Enfin, on remarque que la valkyrie Sváva est fille de roi, comme l'est aussi Brynhildr : son père c'est le roi Budli.

Helgi a existé à trois reprises sous le même nom à des époques différentes. Chaque fois il forme un couple avec une valkyrie (Sváva, Sigrún, Kára). Dans une saga légendaire, on apprend que Kára, l'amante du roi Helgi, vole sous forme de cygne au-dessus de la bataille et ravage l'armée du roi Óláfr, ennemi de Helgi. Mais ce dernier brandit son épée et tue sans le vouloir Kára, qui tombe morte, ce qui fera perdre à son ami la bataille.

Enfin, dans l'*Edda poétique* on trouve le *Chant de Völundr*, le seul texte en langue nordique ancienne à présenter Völundr, le forgeron merveilleux. Avec ses deux frères, Egill et Slagfidr, il va épouser des valkyries rencontrées au bord d'un lac alors qu'elles filaient le lin, leurs formes de cygne à leurs côtés :

> Les vierges volèrent du sud / À travers la forêt obscure, / Jeunes, toutes sages, / Pour régler les destinées ; / Sur le rivage de la mer / Se posèrent pour se reposer, / Les filles du Sud, / Filèrent le lin précieux.
> L'une d'entre elles, / Belle parmi les vierges, / Claire de teint, / Prit Egill entre ses bras ; / La seconde était Svanhvit, / Portait des plumes de cygne ; / Mais la troisième, / Leur sœur, / S'enlaça au cou / Du blanc Völundr.
> Restèrent ensuite / Sept hivers, / Mais le huitième, / Trop languirent / Et le neuvième, / Force leur fut de fuir. / Les vierges soupiraient / Après la forêt obscure, / Jeunes, toutes sages, / Pour fixer les destinées. / […]
> Mais seul Völundr / Dans Ulfdalar resta. / Il martelait l'or rouge / Autour des gemmes étincelantes. / Bouclait parfaitement / Les teilles couvertes d'anneaux. / Ainsi attendait-il / Sa claire épousée / Pour le cas où, vers lui, / Se fût fait qu'elle revint (*Edda poétique*, *Völundarkvida* ou *Chant de Völundr*, str. 6, trad. Régis Boyer)[55].

Dans cet extrait, on trouve réunis l'idée de féminité-virginité-jeunesse, le thème du savoir-sagesse, celui du tout-puissant destin et l'image de l'aile : ce sont des femmes qui volent. Les trois valkyries sont vues en train de filer le lin et cette image renvoie aux Nornes, les déesses scandinaves qui modèlent le destin des humains dès leur naissance et qui correspondent aux Moires grecques et aux Parques romaines. On ajoute que la magie en tant que possession et éventuelle utilisation d'un savoir caché, ésotérique explique le nom d'Alvit, la bien-aimée de Völundr qui signifie « toute-sage, toute-savante »[56]. Svanhvit, le nom de la deuxième sœur signifie « blanche comme cygne ».

On résume : les valkyries sont des filles de rois, qu'Ódinn, le dieu suprême du panthéon scandinave a choisies comme exécutrices de sa volonté en leur attribuant le privilège de l'immortalité. En tant que femmes guerrières, divinités fatidiques et messagères de la mort, elles révèlent leur dynamisme et leur toute-puissance. En tant que femmes cygnes et servantes des héros morts arrivés à la Valhöll, elles révèlent leur beauté éclatante (elles sont décrites comme des jeunes filles belles aux mains blanches et aux cheveux dorés) et leur féminité. Selon Boyer, elles sont des personnifications de trois ordres d'idées qu'on peut classer ainsi : 1) bataille, combat, 2) protection, chance, destin, 3) féminité[57]. Il dit aussi qu'une valkyrie « était peut-être, primitivement, la figure tutélaire d'un héros ou d'un guerrier, avec, en filigrane, la notion fondamentale de déesse-

mère »[58], puisque souvent les divinités guerrières sont également des divinités de la fertilité-fécondité.

Si on veut comparer la dame-valkyrie avec la dame des troubadours et celle des romans courtois, on peut dire que la première est, comme les deux autres, une femme très belle (la blancheur et la blondeur dominent également), très sage, supérieure et inaccessible (elle est une divinité dotée du privilège de l'immortalité), cruelle (en tant que guerrière), toute-puissante (en tant que maîtresse du destin humain et divin) et enfin séduisante (en tant que femme cygne). Par conséquent, puisqu'il y a tant de points communs entre elles, pourquoi ne pas soutenir que toutes les trois représentent en quelque sorte cette déesse-mère primitive ?

1.4. La grande-déesse ou la déesse-mère

Aux vers d'Arnaut de Marolh, cités au début du chapitre (pp. 1-2), qui célèbrent la dame, on pourrait ajouter l'éloge de la dame de l'amour courtois, incarnée pour la circonstance par la reine Guenièvre, qu'on trouve dans *Le conte du Graal*. En se référant à elle, Gauvain dit :

> Elle est si courtoise, si belle et si sage que Dieu ne fit climat ou pays où on trouvât sa pareille. Depuis la première femme qui fut formée de la côte d'Adam, il n'y eut jamais dame si renommée. Et elle le mérite bien, car de même que le sage maître endoctrine les jeunes enfants, ma dame la reine enseigne et instruit tous ceux qui vivent. D'elle descend tout le bien du monde, elle est source et origine. Nul ne peut la quitter qui s'en aille découragé. Elle sait ce que chacun veut et le moyen de plaire à chacun selon ses désirs. Nul n'observe droiture ou ne conquiert honneur qui ne l'ait appris auprès de ma dame. Nul ne sera si affligé qu'en partant d'elle il emporte son chagrin avec lui (*Le conte du Graal*, p. 101-102).

Selon Chrétien de Troyes, Guenièvre représente celle qui enseigne et instruit tous les êtres vivants et celle qui est la source et l'origine de tout le bien du monde. Elle représente donc « de façon incontestable l'antique déesse-mère universelle que, depuis l'aube des temps, les peuples n'ont cessé d'adorer »[59].

La déesse-mère ou la grande-déesse est une notion qu'on trouve dans la plupart des traditions religieuses anciennes. Comme l'a écrit Boyer, « il a existé, aux temps les plus reculés, un culte de la déesse-mère, ou grande mère, qui d'abord dû s'exprimer sous la forme d'un culte solaire »[60]. Dans le panthéon nordique les femmes jouent un rôle

majeur. L'idée de la déesse fondamentale et primitive existe dans le culte des déesses Frigg, Freyja, Skadi et Sol. Frigg, la compagne d'Ódinn et la principale déesse des Ases, la famille de dieux dont la fonction est surtout guerrière, souveraine et juridique, incarne la figure maternelle de la mythologie scandinave. Freyja, dont le nom signifie « dame », « maîtresse », est la principale déesse des Vanes, la famille de dieux liés à la terre et a l'eau, donc à la fécondité et à la fertilité et incarne la figure sexuelle. Son culte, très fort et érotique, la rapproche de la divinité orientale, puis grecque Cybèle, déesse de la fertilité. Skadi, membre de la famille des Vanes, est la déesse des Montagnes. Froide et violente est profondément attachée à la terre et elle incarne la figure funeste. Enfin, Sol, une déesse ase, est la personnification du soleil. Son culte est attesté de très longue date dans la société nordique, toujours de façon positive.

Mais c'est également dans la société celtique que la femme joue un rôle prépondérant. La figure centrale de la mythologie celtique semble être la mystérieuse Dana ou Danu en Irlande et Dôn en pays de Galles. Les aventures de cette déesse-mère sont connues seulement par les grands dieux qui sont ses enfants, les *Tuatha Dé Danann*, ou tribus de la déesse Dana. Dans le panthéon celtique on trouve des figurations féminines aux noms divers, qui sont toutes des aspects socialisés et relativisés de l'antique Dana. Pour les Celtes cette grande-déesse est « revêtue en effet d'une puissance souveraine et *irradiante* que chaque être humain s'efforce d'approcher ou de recueillir »[61]. La grande-déesse était ainsi une divinité solaire féminine et il est révélateur que dans les langues celtiques le soleil soit du genre féminin. On se rappelle qu'Arnaut de Marolh appelle sa dame « soleil de mars » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 100) et Soredamor est comparée à un « rayon de soleil ». La dame à la chevelure dorée, que ce soit la dame chantée par les troubadours ou la dame-fée ou encore la dame-valkyrie, est comparée au soleil et représente cette divinité solaire primitive, source de lumière et de chaleur, donc de vie, qu'on trouve dans les mythologies.

Cependant, la grande-déesse n'est pas seulement une divinité solaire, mais aussi la personnification de la terre (Terre-Mère) et des eaux[62]. L'image primordiale de la Terre-Mère, on la rencontre partout dans le monde, sous des formes et des variantes innombrables. Il s'agit de la Terra Mater ou la Tellus Mater, connue des religions méditerranéennes, qui donne naissance à tous les êtres. Comme l'écrit Mircea Eliade, la

Terre-Mère incarne l'archétype de la fécondité et c'est pour cela qu'elle assimile les attributs et les mythes des autres divinités de la fertilité, qu'elles soient aquatiques ou agricoles. Mais les divinités de la fertilité s'approprient également les attributs de la Terre-Mère et arrivent parfois à s'y substituer dans le culte[63]. De plus, très souvent les divinités de la fertilité sont aussi des divinités de l'amour, comme l'est Freyja (Frigg est aussi patronne de l'agriculture et son culte se rapproche de celui voué à Freyja, qui, primitivement, lui était identique), Cybèle et Ishtar (ou Inanna en pays de Sumer), déesse mésopotamienne de la souveraineté, de l'amour et de la guerre. On remarque que dans sa chanson, Arnaut de Marolh appelle aussi sa dame « pluie d'avril » et « terre adorable » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 100). Il rassemble alors en quelque sorte les attributs de la Terre-Mère et des autres divinités de la fertilité en transformant la dame, comparée à soleil, à pluie et à terre, en source vitale. On a vu d'ailleurs que la reine Guenièvre est considérée comme « source et origine » dans *Le conte du Graal*.

Ainsi, dans l'expression poétique des troubadours et les schémas mythologiques récupérés par les romanciers, dans la sacralisation de la dame, on peut reconnaître les éléments d'une liturgie qui concerne un personnage clef de l'histoire des religions : la grande-déesse qu'on appelle quelques fois la Mère universelle, ou la déesse des commencements[64]. Que ce soit la dame de la lyrique occitane, que ce soit n'importe quelle reine, fée ou pucelle rencontrées dans les romans de Chrétien de Troyes et dans quelques lais de Marie de France, elle conserve en elle tout l'aspect de cette grande-déesse.

Donc, c'est au XII^e^ siècle qu'on a une renaissance et une réhabilitation du principe féminin sous une forme sublimée qui conduira plus tard au culte de la Vierge Marie. En effet, l'image de la grande-déesse ou de la déesse-mère « apparaît chaque fois qu'on essaie de gratter les vernis que les civilisations androcratiques, puis le christianisme romain ont répandu abondamment sur ses traits décidément trop sexués et trop sataniques »[65]. La déification de la femme était dangereuse pour la civilisation patriarcale. Ainsi, le christianisme va enfermer la féminité dans l'image de Marie, la mère de Dieu. Les belles pucelles deviennent la forme que prend l'« ennemi » c'est-à-dire le diable pour séduire un chevalier et le conduire au péché (dans *La Quête du Graal*, par exemple) et un autre genre de poésie lyrique se développe à la fin du XII^e^ siècle et plus

encore au cours du XIII[e]. C'est la poésie mariale ou la chanson pieuse, une chanson sur la mélodie des chansons courtoises, mais en l'honneur de la Vierge. De la poésie profane, on passe donc à la poésie sacrée et au culte de la dame on substitue la célébration de la Vierge Marie :

> I. Remercions l'Amour de tout notre cœur, puisque, par amitié [pour nous], Dieu daigna s'incarner en la Vierge Marie, qu'il en naquit sans péché et voulut pour nous tous mourir sur la croix, ce dont la Vierge éprouva tant de chagrin : c'est pourquoi je la dois servit dévotement.
>
> II. Elle n'en fut nullement diminuée, la divinité en laquelle nous devons garder notre foi, mais l'humanité en fut élevée : il était le Père et voulut devenir le fils de sa fille et lui obéir toujours, puisqu'il la fit reine du firmament : c'est pourquoi je la dois servir dévotement.
>
> III. Il peut chanter celui qui a pareille amie. Beauté, bonté en lui sont infinies, c'est le rubis, l'escarboucle brillante, le diamant qui fait fuir tous les maux, c'est le saphir qui peut guérir tous les maux ; la terre et la mer resplendissent de sa beauté, c'est pourquoi je la dois servir dévotement[66].

NOTES

[1] Jean-Claude Marol éd., *La Fin'Amor, Chants de troubadours, XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Seuil, 1998, p. 95.

[2] Jean Dufournet éd., *Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1989, p. 117.

[3] René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. II, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1974, pp. 12-13.

[4] Guillaume Picot éd., *La poésie lyrique au Moyen Âge*, t. I, Paris, Larousse, 1975, p. 35.

[5] *Ibid*., p. 45.

[6] *Ibid*., p. 23.

[7] *Ibid*., p. 17.

[8] *Ibid*., p. 19.

[9] *Ibid*., p. 39.

[10] J. Dufournet, *op. cit*., p. 87.

[11] *Ibid*., p. 117.

[12] *Ibid*., p. 117.

[13] G. Picot, *op. cit.*, p. 41.

[14] *Ibid*., p. 41.

[15] J. Dufournet, *op. cit.*, p. 91.

[16] *Ibid*., p. 117.

[17] *Ibid*., p. 87.

[18] *Ibid*., p. 125.

[19] *Ibid*., p. 91.

[20] *Ibid*., p. 113.

[21] *Ibid*., p. 133.

[22] Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, coll. Connaissance des Lettres, 1973, pp. 56-57.

[23] Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1970, pp. 9-10.

[24] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1969, p. 41.

[25] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. C. Bridant et J. Trotin, Paris, Champion, 1999, p. 10.

[26] Jean Frappier, *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969, p. 112.

[27] Chrétien de Troyes, *Perceval le Gallois* ou *Le conte du Graal*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 28.

[28] Jan de Vries, *La Religion des Celtes*, trad. L. Jospin, Paris, Payot, 1977, p. 264.

[29] *Ibid*., p. 264.

[30] Jean Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, coll. P. R. F, 1973, p. 46.

[31] J. Markale, *L'Amour courtois ou Le Couple infernal*, Paris, Imago, 1987, p. 119.

[32] J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, pp. 134-135.

[33] J. Frappier, *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, pp. 102-103.

[34] *Ibid*., p. 102.

[35] Marie de France, *Les Lais*, éd. P. Tuffrau, Paris, L'édition d'Art, 1959, p. 12.

[36] J. Frappier, *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, p.115.

[37] Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. A. Micha, Paris, Champion, 1999, pp. 32-33.

[38] Jacques Ribard, Le moyen âge : Littérature et symbolisme, Paris, Champion, coll. Essais, 1984, p. 41.

[39] *Ibid*., p. 41.

[40] *Ibid*., p. 41.

[41] J. Markale, *op. cit.*, p. 13.

[42] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 48.

[43] Charles Méla, *La reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984, p. 287.

[44] *Ibid.*, p. 288.

[45] Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et Le mythe du Graal, Étude sur Perceval ou Le Conte du Graal*, Paris, SEDES, 1979, p.138.

[46] Ch. Méla, *op. cit.*, p. 296.

[47] Marie de France, *Les Lais*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 1990, p. 251.

[48] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 45.

[49] Régis Boyer, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, n° 14 (Juillet-Août 2007), p. 109.

[50] Régis Boyer, « Les Valkyries et leurs noms », in *Mythe et personnification. Actes du Colloque du Grand Palais 7-8 mai 1977*, sous la direction de Jacqueline Duchemin, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 41.

[51] R. Boyer, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, *op. cit*., p. 106.

[52] *Ibid*., p. 107.

[53] R. Boyer, « Les Valkyries et leurs noms », *op. cit*., p. 44.

[54] *Ibid*., p. 49.

[55] R. Boyer, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, *op. cit*., p. 111.

[56] R. Boyer, « Les Valkyries et leurs noms », *op. cit*., p. 44.

[57] *Ibid*., p. 53.

[58] R. Boyer, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, *op. cit*., p. 119.

[59] J. Markale, *op. cit*., p. 160.

[60] R. Boyer, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, *op. cit*., p. 116.

[61] J. Markale, *op. cit.*, p. 174.

[62] *Ibid*., pp. 172-174.

[63] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1989, p. 227.

[64] J. Markale, *op. cit*., p. 161.

[65] *Ibid*., p. 171.

[66] G. Picot, *op. cit*., pp. 119-121.

CHAPITRE II : L'AMANT

2.1. L'amant-poète

Les troubadours, c'est-à-dire ceux qui ont écrit les vers et composé la mélodie des chansons qui célèbrent la dame aimée, jouent aussi le rôle de l'amant, celui qui, inspiré par la beauté et la grandeur d'une femme, exprime son amour à travers les poèmes qu'il lui dédie. En ce qui concerne les origines sociales des troubadours, on peut constater qu'ils se divisent en beaucoup de catégories : grands seigneurs, petite noblesse, chevaliers pauvres, clercs et fils de vilains. Cependant, quel que soit le rang social du poète, l'amant doit abandonner tout orgueil devant la dame aimée.

Le *fin amant* doit se considérer comme le vassal, le serviteur de sa dame et en plus, il doit s'humilier devant elle. La dame peut faire exécuter par lui tous ses commandements, l'amant lui appartient. Il choisit de rester soumis à sa dame et de la servir. Arnaut de Marolh assure sa dame : « vôtre je suis, à vous je m'abandonne » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 100) et Raimbaut de Vacairas se rend tout joyeux à elle : « Belle douce dame chère, à vous je me donne et m'en remets » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 108). De son côté, Arnaut Daniel de Riberac déclare sa soumission volontaire en chantant : « je sers et suis la plus douce au monde. Je vous le dis ouvertement, je lui appartiens des pieds à la tête » (J.-C. Marol, p. 93). Ce long service de l'amant est le thème qui caractérise la *fin'amor* de la poésie lyrique et c'est un calque du service féodal.

La féodalité, ensemble de lois et de coutumes, repose sur un réseau de liens de dépendance entre des seigneurs et leurs vassaux, hommes libres qui se placent sous leur protection et reçoivent un fief en échange des services qu'ils assurent. De la même manière et pour mériter son amour, l'amant se met au service de sa dame, sa suzeraine, qu'il appelle son seigneur, comme le fait ici Gaucelm Faidit : « Bien que je me plaigne de

mon malheur, mon corps s'incline et accepte de celle qui est mon seigneur, qu'il en soit ainsi » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 103) et dont il se dit l'*homme*, le vassal, son devoir fondamental étant de l'aimer, comme Chrétien de Troyes qui écrit :

> Dame, de ce que je suis votre vassal,
> dites-moi si vous m'en savez gré.
> Non, pour autant que je vous ai bien connue,
> mais il vous déplaît de m'avoir à votre service.
> Du moment que vous ne m'acceptez pas,
> je vous appartiens dès lors malgré vous ;
> mais si jamais de quelqu'un vous devez
> avoir pitié, souffrez ma présence,
> car je ne puis servir une autre personne[1].

De même, dans une chanson de Guy, châtelain de Coucy on trouve le terme *lige homage* :

> *Bien doi chanter puis qu'il vient a plaisir*
> *Cele qui j'ai fait de curer lige homage ;*
> *Si doi avoir grant joie en mon corage,*
> *S'ele me veut a son oez retenir.*
>
> Je dois bien chanter puisque c'est le plaisir
> de celle à qui j'ai de mon cœur fait hommage ;
> et je dois avoir grande joie au fond de moi,
> si elle veut me garder à son service[2].

Dans le vocabulaire féodal, le *lige homage* est un hommage total par lequel on s'engage à servir son seigneur « entièrement », « sans réserve » et « contre tous hommes ». En outre, le *lige homage* lie directement et immédiatement un vassal à son suzerain. Pareillement, la dame retient l'amant par l'hommage, le poète se déclare son homme lige. Il devient le fief, la possession de la dame qui exerce sur lui sa seigneurie : « vous n'avez aucune gloire à combattre ce que vous possédez » écrit Gace Brulé[3].

L'amant supporte donc tous les caprices de sa dame. Il ressemble à un petit enfant que l'on a grondé et privé de dessert. Il manque de la moindre trace d'égoïsme et il est toujours timide. Quand il se trouve devant sa dame il reste pensif, ébahi. Il n'ose pas avouer son amour car l'amour conduit au mutisme. Cercamon admet : « je suis ébahi et ne lui dis rien de mon désir » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 63). L'amant vit toujours dans la crainte comme l'affirme ici Arnaut de Marolh :

> Et les propos délicats et les couleurs vives
> qui sont vôtres, dame de haute valeur,
> me donnent le génie de chanter et la science,
> mais une peur me les subtilise, une crainte :
> je n'ose dire, dame, que c'est vous que je chante (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 101).

Tout en restant modeste, il éprouve une involontaire audace qui le pousse à l'aveu mais finalement c'est la chanson qui se substitue à cet aveu, comme la chanson suivante de Peire Rogier :

> Connaissez ma passion:
> je n'ai jamais autant aimé une femme.
> Je ne suis pas en mesure de vous le montrer,
> ni ne sais transmettre le message (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 82).

Également, Guy, châtelain de Coucy chante :

> mais je l'aime et la sers et l'adore avec constance,
> sans oser lui découvrir mes pensées,
> car sa beauté me frappe d'un tel émoi
> que devant elle je ne sais plus parler ;
> […]
> Chanson, va t'en porter mon message
> là où je n'ose retourner[4].

En concluant, il faut ajouter que plus l'amant est timide devant sa dame, plus il connaît le véritable amour et en reçoit secours. Celui qui est trop audacieux n'aime pas. Raimon Jordan nous en assure :

> Je n'ai pas coutume de vous montrer mon désir.
> C'est ainsi, quand je suis face à vous,
> Ma langue me fait défaut, mon cœur frémit de crainte.
> Celui qui ne craint rien n'aime pas vraiment.
> Pour cela, votre ascendant sur moi m'est précieux (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 95).

On constate donc, qu'Amour « dépose en germe au cœur de l'amant toutes les vertus, y compris la volonté de les développer, c'est-à-dire le 'désir de servir' […]. Les qualités du *fin amador* sont donc à la fois données et acquises : il doit les perfectionner au prix d'un long service volontaire »[5].

2.2. L'amant-chevalier

La nature de l'amour que chantent les troubadours dépasse largement le cadre des rapports individuels et engage l'amant à des actions qui ne peuvent être matérialisées que par les représentants de l'ordre de la chevalerie. Dans les romans du XII^{e} siècle, l'amant est toujours un chevalier de lignage illustre qui appartient à la Cour du roi Arthur et qui témoigne les qualités fondamentales sur lesquelles s'appuie l'organisation de la société chevaleresque et courtoise.

Érec « était de la Table Ronde et avait grand renom à la cour. Depuis qu'il y séjournait, nul chevalier ne recueillait autant d'éloges. Il était si beau qu'il eût été vain d'en chercher un plus beau en nulle terre. Très beau, très preux et très noble, il n'avait pas vingt-cinq ans. Jamais homme de son âge ne montra plus de vaillance » (*Érec et Énide*, p. 3). Quelques pages après, on apprend qu'Érec est le fils d'un riche et puissant roi, le roi Lac. Alexandre, le père de Cligès, est de son côté « si preux et de si fier courage que pour conquérir honneur et renom il alla de Grèce en Angleterre, qui s'appelait alors Bretagne » (*Cligès*, p. 11). Il se rend donc à la Cour du roi Arthur, bien qu'il appartienne à l'Orient byzantin, car elle constitue le véritable lieu de la prouesse. Son fils rejoint également les chevaliers de la Table Ronde. Chrétien de Troyes le décrit ainsi :

> Son âge était dans sa fleur, puisqu'il avait près de quinze ans ; il était aussi beau et aussi charmant que Narcisse qui sous l'orme vit sa forme en la fontaine et l'aima tant, dit-on, qu'il en mourut en la voyant, pour n'avoir pu l'atteindre : celui-là avait grande beauté et peu de sagesse. Cligès en avait beaucoup plus, autant que le cuivre passe l'or, et plus encore que je ne dis, ses cheveux semblaient de l'or et son visage rose fraîche éclose. Il avait le nez bien fait et bouche belle, et sa taille était si bien prise que Nature n'aurait pu mieux faire : elle avait mis en un seul ce que partage ordinairement entre plusieurs. Nature fut si large à son égard qu'elle prodigua tout en une fois et lui donna tout ce qu'elle avait. Tel fut Cligès qui possédait sagesse et beauté, largesse et force : il avait le bois avec l'écorce, il connaissait mieux l'escrime et l'arc que Tristan, le neveu du roi Marc, mieux la chasse aux oiseaux et aux chiens : aucune qualité ne manquait à Cligès (*Cligès*, pp. 81-82).

Yvain est aussi doué des mêmes qualités. Pour obtenir le consentement de ses vassaux à son mariage avec lui, Laudine fait son éloge : « il veut être mon homme lige et se vouer à mon service et je lui en rends grâce ; […] bien souvent j'ai entendu parler de lui, car c'est le fils du roi Urien. Outre qu'il est de haut parage, sa vaillance est grande, et il a tant de courtoisie et de sagesse qu'on ne doit point me détourner de lui » (*Le Chevalier au lion*, p. 57). Quant à Lancelot du Lac, lui, il constitue le modèle du parfait chevalier. Il a en lui toute prouesse et toute perfection et aucun chevalier ne peut se comparer à lui pour la valeur et le renom, opinion répétée plusieurs fois dans *Le Chevalier de la charrette*. Chez Marie de France on rencontre le même type d'amant : dans le lai du *Laüstic*, l'amant se présente comme « un bachelier bien connu parmi ses pairs pour sa prouesse, sa grande valeur et son accueil généreux » (Marie de France, *Laüstic*, p. 2). Il en est de même pour Guigemar qui est beau, preux et sage et aussi pour Lanval pour lequel on apprend que « sa valeur, sa générosité, sa beauté, sa prouesse, étaient cause que beaucoup l'enviaient.

[…] Il était de haut parage, étant né d'un roi, mais son pays était loin » (Marie de France, *Lanval*, p. 32). Par conséquent, dans le roman courtois l'amant est un chevalier jeune, beau, sage, généreux et surtout preux. Il se distingue par son courage et par son intrépidité.

Cependant, malgré l'illustre lignée et le haut parage, il reste toujours, tout comme l'amant-poète, inférieur à la dame. Le renom ne suffit pas à la conquête de la bien-aimée. Il doit lui prouver qu'il est digne de son amour. Ainsi, des qualités comme la jeunesse, la beauté, la sagesse, la largesse, la prouesse et la pitié constituent bien sûr les qualités du parfait chevalier, mais le parfait chevalier n'est pas toujours un parfait amant. Pour que le parfait chevalier se transforme en parfait amant il faut d'abord une transformation de son être, un dépassement de soi, une évolution qui peut être accomplie seulement à travers l'amour de la dame. Par exemple, « Gauvain vanté entre tous les personnages arthuriens pour la noblesse de sa conduite et la perfection de ses manières, […] ne se pique pas d'une fidélité éprouvée à une dame élue, contrairement à une règle fondamentale de l'amour courtois »[6].

En revanche, Lancelot, c'est le type du parfait amant qui abdique sa personnalité, son moi. Bien qu'il soit loué pour ses exploits guerriers, il abandonne tout orgueil devant sa bien-aimée. Loyal, il ne succombe pas aux tentations [quand par exemple la belle demoiselle-fée qu'il rencontre et qui l'héberge à son château, clos de hauts murs et d'une eau profonde, tente de le séduire, « ce que chacun trouve beau et charmant est sans attraits pour lui » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 54)], il déifie la reine et il lui est complètement soumis. Il subit toute humiliation, il est prêt à affronter toute épreuve et il obéit à tout commandement car « qui aime est prompt à obéir. Bien vite et de plein gré il fait ce qui doit plaire à son amie, quand il est épris tout entier » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 112). C'est pour cela que quand Guenièvre lui mande *au plus mal*, dans le tournoi de Noauz, il répond qu' « il obéirait volontiers, en homme tout acquis au vouloir de la reine » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 152).

Également, Yvain désire être l'homme lige de Laudine et se vouer à son service. Comme le vassal qui, à genoux, met ses mains jointes dans les mains de son seigneur et se déclare son homme, ainsi Yvain joint les mains, s'agenouille et se rend à la merci de la dame. Ses paroles rappellent les vers des amants-poètes et sa déclaration amoureuse est

comme une définition de l'amour absolu. Quand Laudine lui demande de quelle manière il l'aime, celui-ci répond :

> D'une manière telle qu'il ne peut y avoir de plus grand amour ; telle que mon cœur ne vous quitte pas et que jamais ailleurs je ne le trouve ; telle qu'ailleurs je ne puis mettre mes pensées ; telle qu'à vous je m'abandonne sans réserve ; telle que je vous aime bien plus que moi-même, telle qu'à votre gré, si c'est votre désir, pour vous je veux mourir ou vivre (*Le Chevalier au lion*, pp. 53-55).

Enfin Lanval assure la fée : « vous ne sauriez ordonner chose où je ne m'emploie de mon mieux, que ce soit sagesse ou folie. Je ferai vos commandements ; je renonce à tout pour vous seule ; je ne souhaite plus qu'une chose : c'est de ne jamais vous quitter » (Marie de France, *Lanval*, p. 34-35).

À part *Lanval*, on ne trouve, chez Marie de France, que des traces du service amoureux : c'est dans *Équitan*, où le roi affirme à son amie : « Ne me considérez pas comme votre roi, mais comme votre vassal et votre amant ! Je vous affirme et vous jure que j'obéirai à vos ordres » (Marie de France, *Équitan*, p. 81) et dans le *Chaitivel*, où chacun des quatre chevaliers qui aiment la même dame « s'imaginait mieux réussir que les autres en la servant et en la priant » (Marie de France, *Chaitivel*, p. 251). Cependant, on ne peut pas parler de deux exemples caractéristiques car dans *Équitan* l'amant consent à l'assassinat du mari et ainsi l'amour et le service de la dame ne contribuent point, comme il faudrait, à l'amélioration et au progrès du héros, et le lai du *Chaitivel* a un ton plutôt ironique et moqueur.

La grandeur et la supériorité de la dame aimée inspirent à l'amant-chevalier le même sentiment de crainte qui conduit au mutisme. Dans le cas d'Alexandre et de Soredamor, ni l'un, ni l'autre n'osent avouer leurs sentiments : « Leur amour croît et grandit sans cesse, mais l'un est plein de pudeur devant l'autre, chacun dissimule et cache ses sentiments, si bien qu'il ne paraît ni flamme ni fumée du charbon qui couve sous la cendre » (*Cligès*, p. 27). Le désir d'Alexandre « le remplit de crainte » (*Cligès*, p. 53). Pourtant, Soredamor n'avoue pas son amour par fierté et par décence, élément qui témoigne de la conservation de l'air hautain de la dame des troubadours :

> On n'a jamais vu une femme commettre le forfait de requérir d'amour un homme, à moins d'être la plus folle des folles. Je serais une folle avérée, s'il sortait de ma bouche chose qui m'attirât un reproche. S'il l'apprenait, il m'en tiendrait, je crois, pour vile et me reprocherait souvent de l'avoir prié la première. Que jamais mon ne s'avilisse au point que ma prière précède la sienne : ainsi je pense lui être plus chère (*Cligès*, pp. 37-38).

De même, Cligès et Fénice « craignent tant un refus qu'ils n'osent dévoiler le fond de leur cœur. Il redoute qu'elle ne le repousse et elle aurait risqué un aveu, si elle n'avait craint un refus. [...] Prudemment, ils ont recours au langage des yeux, mais de la bouche ils sont si craintifs qu'ils n'osent en aucune façon parler de l'amour qui les domine » (*Cligès*, p. 109). En reprenant une des conceptions de la *fin'amor*, Chrétien à son tour explique :

> Il arrive aux parfaits amants de manquer de sens et de hardiesse à dire leur pensée, quand ils en ont occasion, lieu et temps. [...] Un serviteur qui ne craint pas son seigneur ne doit plus appartenir à sa suite, ni se consacrer à son service. Qui n'estime pas son seigneur ne le craint pas, et qui ne l'estime pas ne l'aime guère, mais s'emploie à le tromper et à lui voler son bien. Un serviteur doit trembler de peur, quand son maître l'appelle et le mande. [...] Amour sans crainte et sans peur est feu ardent, mais sans chaleur, jour sans soleil, cire sans miel, été sans fleur, hiver sans gel, ciel sans lune, livre sans lettres. Confondez votre contradicteur en lui prouvant que là où manque la crainte, on ne peut dire qu'il y ait amour. Qui prétend aimer doit craindre, ou alors il ne peut aimer. Qu'il redoute, d'ailleurs, celle-là seule qu'il aime et que pour elle il soit hardi partout (*Cligès*, pp. 110-111).

On voit encore que Chrétien utilise un vocabulaire pareil à celui des troubadours : « serviteur », « seigneur », « service ». La différence consiste au fait que, dans le cas de Cligès et Fénice, l'interversion des rôles n'est pas exclue.

En ce qui concerne maintenant la crainte de l'amant chez Marie de France, les choses sont un peu différentes. Commençons par le lai de *Guigemar* : le héros est aussi craintif devant sa bien-aimée puisqu'« il n'osait rien lui demander. Étant de terre étrangère, il avait peur, s'il avouait son amour, qu'elle ne le prit en haine et ne l'éloignât » (Marie de France, *Guigemar*, p. 19). Pourtant il se déclare très tôt à la jeune femme : « Amour l'enhardit : il découvre sa pensée » (Marie de France, *Guigemar*, p. 20). À ce point, on peut remarquer que Marie de France s'intéresse particulièrement au moment de la déclaration amoureuse. Quand il s'agit d'un être féerique qui s'éprend d'un mortel, la déclaration se fait sans aucune timidité. C'est le cas de la fée du lai de *Lanval* et encore celui du chevalier du lai d'*Yonec*, être de l'Autre Monde, qui déclarent leur amour avec assurance sans la crainte du rejet puisqu'ils sont des créatures supérieures. Il n'en est pas de même pour les dames des troubadours qui, malgré leur supériorité, ne se déclarent jamais les premières. En plus, il y a des lais où la déclaration est faite de la part de l'amante à l'aide d'une tierce personne. Dans *Milon* par exemple, une jeune fille très belle, fille d'un grand seigneur, entend parler de Milon, un chevalier preux et courtois et en devient amoureuse. Donc, « elle lui manda par un messager que, s'il lui agréait de l'aimer,

elle était prête à faire son plaisir » (Marie de France, *Milon*, p. 108). Encore, dans *Éliduc*, Guillardon, une belle et noble pucelle, fille de roi, entend parler d'Éliduc, chevalier courtois et fier, et elle l'invite chez elle. Elle s'éprend de lui mais au début elle hésite à lui dévoiler son amour par la peur du mépris. Cependant, bien qu'elle ait conscience que son attitude manque un peu aux convenances et en craignant que le chevalier ne la blâme, elle fait sa déclaration à l'aide de son chambellan. On constate ainsi que la crainte devant la dame et en général la timidité amoureuse, ne jouent pas chez Marie de France un rôle aussi important que chez Chrétien de Troyes.

Le lai d'*Équitan* constitue un cas à part et ainsi on va en parler séparément : un roi s'éprend de la femme de son sénéchal. Cette fois donc c'est l'homme qui appartient à un rang supérieur dans la hiérarchie sociale. Ainsi la dame (qui n'est pas une dame-fée) lui dit : « Celui qui aime au-dessus de son rang est toujours dans la crainte ! Quant au puissant, bien persuadé que personne ne lui enlèvera son amie, il entend la dominer de son amour » (Marie de France, *Équitan*, p. 79). On sait que l'amant-poète est celui qui vit toujours dans la crainte puisqu'il appartient à un rang inférieur à celui de sa dame qui exerce sur lui sa domination. Ici c'est le contraire. Dans le monde quotidien le roi se trouve au-dessus de la femme de son vassal. Par conséquent, la dame apparaît être contre cette inégalité sociale : « l'amour n'a de valeur qu'entre égaux » (Marie de France, *Équitan*, p. 79). Cette idée exprimée ici s'oppose aux conceptions de la *fin'amor* puisque les amants ne sont jamais placés sur un pied d'égalité. Cependant, ce que dit la femme du sénéchal est inspiré par la crainte d'être abandonnée, une fois la passion du roi satisfaite. On peut dire que cet éloge de l'égalité en amour est seulement une façon de renverser l'inégalité entre eux et de faire le roi s'humilier pour son amour. Dans le monde amoureux c'est la dame qui domine, et le roi devient le vassal qui s'incline et supplie : « Ne me considérez pas comme votre roi, mais comme votre vassal et votre amant ! [...] Soyez la maîtresse, et moi le serviteur, soyez hautaine, et moi suppliant ! » (Marie de France, *Équitan*, p. 81). C'est seulement quand elle est sûre qu'elle peut exercer son autorité sur le roi que la dame accepte ses propositions. On constate finalement que dans ce lai on n'est pas si loin de la doctrine provençale puisque le problème de la dame n'est pas l'inégalité sociale mais le fait que cette inégalité n'est pas favorable pour elle. Elle ne veut pas être celle qui vivra dans la crainte, elle veut que son amant soit craintif et soumis.

Les différenciations qu'on trouve donc dans les lais de Marie, concernant la crainte de l'amant et la déclaration amoureuse, n'influencent pas l'image du chevalier que les romans courtois du XII^e^ siècle essaient de promouvoir, « un chevalier moins uniformément viril, dominateur et tourné vers la prouesse guerrière, et, au contraire, plus ouvert aux sollicitations intérieures, capable aussi de reconnaître et d'assumer pleinement sa féminité constitutive, de laisser percer sans la refouler une sensibilité à l'irrationnel, condition d'un adoucissement des mœurs »[7] comme conclut dans son essai *La Fée et le chevalier* Jean-Claude Aubailly.

En conséquence, l'amant-poète ne diffère pas de l'amant-chevalier. Tous les deux doivent abandonner leur orgueil devant la femme aimée. Tous les deux accomplissent des prouesses, l'un littéraires, l'autre guerrières, afin d'approcher l'objet de leur vénération et de le mériter et enfin, tous les deux accèdent, grâce à la dame, à un état supérieur, donc, ils évoluent et se perfectionnent. Ainsi, comme l'a écrit Jean Markale :

> L'homme est nécessairement *plus bas* dans l'échelle sociale, la plupart du temps un chevalier qui n'a ni domaines, ni fortune personnelle. Mais il possède une *potentialité d'être*. Et grâce à la femme dont il va adorer l'image, et qu'il va servir jusqu'à l'extrême limite de ses possibilités, il mettra cette potentialité d'être en fonctionnement, il accomplira donc des prouesses qui le feront aimer de la femme adorée et pourra, si toutes les conditions sont remplies, recevoir la récompense qu'il mérite. Mais, ce faisant il va lui-même franchir des stades d'évolution, il va en quelque sorte subir une rigoureuse initiation qui le conduira à un rang supérieur auquel il n'aurait pas eu accès sans la motivation provoquée par la femme. Son « service d'amour » […] va engendrer une action bénéfique sur la société à laquelle il appartient[8].

On va d'ailleurs le voir dans la suite : il arrive un moment où le chevalier ne se livre plus aux combats afin d'accroître son renom et sa gloire, mais il se transforme en libérateur, en sauveur, il se bat pour le bien commun et cette transformation de soi est due à l'amour de la dame. La même opinion est aussi soutenue par Nelli qui affirme :

> L'humilité-par-amour aboutissait donc, dans les mœurs, à imposer aux chevaliers et aux poètes une certaine civilité, une certaine élégance de manières et c'est un fait que, dans les romans, les barons se conduisent souvent d'une façon très polie envers les bourgeois et les vilains. Leur altruisme, rapporté à l'amour de la dame, était que l'expression socialisée de la dévotion qu'ils avaient pour elle[9].

On arrive ainsi à la même conclusion : les modèles subversifs, concernant soit la dame-incarnation de la déesse des commencements, soit l'amant-prêtre du culte de cette déesse, proposés par les romans et les lais du XII^e^ siècle, dans la société médiévale patriarcale, visent à « faire prendre conscience de la composante féminine de la nature

masculine et à la sublimer afin de réinsuffler une nouvelle vie aux rapports entre l'homme et la femme et de rendre plus harmonieux et plus profond l'accord de l'homme à son monde intérieur »[10]. Ils visent donc à la réhabilitation du principe féminin et de la femme dont on a parlé dans le chapitre précédent : « l'image de la femme-objet s'efface devant celle de la fée-maîtresse agissante, guide vers une plus haute conscience, qui ouvre l'accès à l'Autre Monde et conduit à la réalisation du Soi »[11].

2.3. La folie

À cette composante féminine de la nature masculine consiste aussi l'étrange comportement qui caractérise l'amant. Il choisit de servir sa dame et il choisit de lui être soumis. Il est totalement conscient des difficultés et des obstacles mais l'espoir ne l'abandonne jamais. Il insiste à aimer ce qui lui est interdit, ce qu'il ne peut pas atteindre, ce qui le fait souffrir, enfin ce qui le fera mourir, comme l'affirme ici Gace Brulé : « Hélas ! je prie et flatte ce qui me fera mourir »[12]. Ainsi, bien qu'il connaisse son bien, il préfère sa perte. Et puisque cette situation est un choix conscient, l'amant est prêt à accepter toutes les conséquences si destructives qu'elles soient.

Cette obstination, les poètes l'appellent *folor* dans leurs chansons. Pour eux, l'amour est une folie et celui qui aime cède à elle. En se référant à sa dame, Guillaume IX d'Aquitaine admet : « Par sa joie ma Dame peut guérir, par sa colère elle peut tuer. Par elle le plus sage peut sombrer dans la folie » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 56). Également, Bernard de Ventadour écrit : « Elle a tout mon cœur, elle m'a tout entier, elle-même et tout l'univers. Elle ne m'a rien laissé, sauf le désir et un cœur fou »[13] et il continue : « J'ai bien fait le fou sur le pont, et je ne sais pourquoi je m'égare, voulant montrer contre mont »[14] en soulignant ainsi ce qui a été dit plus haut. Aucune raison ne résiste à l'amour qui transforme le poète en homme égaré qui perd l'esprit et le bon sens comme Cercamon : « Quand je la quitte, il me semble y laisser mon esprit et mon bon sens » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 64). Néanmoins cette folie vaut mieux que le bon sens parce qu'elle donne de l'honneur.

D'autres fois la folie est la hardiesse que doit avoir l'amant afin de manifester son amour et prier une dame de très haut rang. Les troubadours appellent cette folie *leujaria*.

Cercamon nous donne un exemple : « Je ne suis pas encore assez fou. Je ne cherche pas à lui demander peu ou beaucoup, ni ceci, ni cela, ni mal ni bien, ni quoi que ce soit » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 64).

Visant trop haut, l'amant entre dans un cycle de souffrances et de craintes qui ont pour but de le rendre égal à sa dame. Pour cela, cette « folie » est considérée comme une vraie « sagesse ». Le poète non seulement reconnaît et accepte l'état de folie qui le menace, mais il veut que sa dame le rende fou, comme nous assure Cercamon : « Il me plaît qu'elle me rende fou, que par elle je bâille et muse » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 64) et aussi Raimon Jordan : « Et si je suis fou, c'est sciemment. Savez-vous pourquoi ? Ça me plaît, c'est bon. Je vous dis ce que j'entends par là : le ferme espoir est salutaire » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 95). L'amant cherche la folie mais après il n'est plus sûr s'il s'agit de folie ou non, comme Gace Brulé qui chante : « Mais il est juste que je trouve la folie, puisque je la cherche. Hélas ! ce n'est pas une folie » [15]. Également Guy, châtelain de Coucy avoue :

> Car je lui donne tout, cœur, corps et désir,
> force et puissance, je ne sais si c'est folie.
> Bien plus, je crains que toute ma vie
> ne puisse suffire à la servir, elle et son amour.
>
> Je ne dis pas que ce soit une folie,
> même si pour elle je devais mourir,
> car je ne trouve au monde femme si belle ni si sage,
> ni être qui comble mieux mon désir[16].

Donner tout à sa dame, même si elle le fera mourir, est un choix conscient et raisonné. Il choisit de l'aimer et de la servir parce qu'elle est la plus belle et la plus sage. Par conséquent, ce qui semble de la folie (désirer ce qui fait mourir) est une décision qui peut être justifiée. On pourrait dire que c'est une folie basée sur le raisonnement, comme le dit Peire Vidal : « Donc, puisque je suis au pouvoir de l'amour, je supporterai le bon et le mauvais, les torts, les droits, les dommages, les profits. Mon raisonnement me le commande » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 111). La seule folie véritable et condamnable, c'est de renoncer à l'amour.

Cependant, cédant à la folie, l'amant subit une sorte de marginalisation. Si ce qu'on appelle le bon sens ou le sens commun signifie l'intégration au groupe social et la soumission à ses normes, la folie que choisit l'amant ne peut signifier que le renversement des normes et la mise en marge. Cela est encore plus clair dans les romans

courtois où la folie se manifeste à travers des actes contre la raison et les normes établies comme aussi à travers des épreuves risquées que tente le chevalier.

Si, dans la poésie lyrique, la folie peut signifier la hardiesse que doit avoir l'amant afin de dévoiler ses sentiments à sa dame, dans le roman, la folie peut être la hardiesse qu'Amour donne au chevalier afin de montrer sa valeur et prouver à la dame qu'il est digne de son amour. Cette folie fait l'amant tenter des exploits que personne n'oserait tenter. Ce que tout homme ordinaire considère comme impossible, l'amant peut le mener à bout car Amour lui donne une force et un courage extraordinaires.

Ainsi, quand Érec défie le chevalier orgueilleux et revendique l'épervier pour Énide, son ennemi lui répond : « Fuis, cela ne sera jamais, c'est la folie qui t'a amené ici » (*Érec et Énide*, p. 22). Plus tard, quand le héros provoque les deux géants qui ont maltraité un chevalier, ceux-ci lui disent : « Vous agissez très follement en vous demandant quoi que ce soit à son sujet. [...] Vassal, vous êtes fou quand vous prétendez engager la lutte contre nous. Même si vous étiez quatre au lieu d'un, vous n'auriez pas plus de force, en comparaison de nous, qu'un agneau n'en a contre deux loups » (*Érec et Énide*, pp. 115-116). Mais Érec ne redoute pas les deux géants. Il les vainc et il les tue car l'amour lui donne tant de force qu'il devient invincible.

Si l'amant-chevalier du roman courtois n'était pas assez fou, il ne pourrait pas entreprendre toute épreuve rencontrée afin de compléter sa mission qui dans le cas de Lancelot c'est la quête de la reine. C'est pour cela qu'il monte sur la charrette tandis que Gauvain refuse de le faire en jugeant l'invitation du nain « insensée ». Ce que fait Lancelot est considéré comme une folie. « Le saut dans la charrette s'identifie à un renversement des valeurs »[17]. Le héros agit contre les valeurs établies et accepte d'être traité de criminel, donc il est en quelque sorte marginalisé. Ainsi, quand le nain lui dit qu'il faut monter dans la charrette pour savoir ce que la reine est devenue, le chevalier tarde un peu car « Raison, en désaccord avec Amour, l'exhorte à se garder de faire un pareil saut, le sermonne et lui enseigne à ne rien entreprendre où l'opprobre s'attacherait à lui » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 35), mais enfin « Raison n'a son séjour que sur les lèvres : elle se risque à lui parler ainsi. Amour est dans le cœur enclos : il donne un ordre et un élan. Bien vite il faut monter dans la charrette. Amour le veut : le chevalier y bondit. Que lui importe la honte, puisque tel est le commandement d'Amour ? » (*Le*

Chevalier de la charrette, p. 35). Obéir aux lois d'Amour ne le honnit pas. Par contre, sa valeur grandit : « Amour tenait ce chevalier en si haut prix qu'il le gouvernait de préférence à tous et le comblait d'une fierté souveraine » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 55). Pour les hommes ordinaires, le saut dans la charrette est considéré comme la plus grande humiliation mais pour ceux qui célèbrent l'amour, cet acte n'est que la gloire de l'humilité de l'amant à l'égard de sa dame, humilité qui dans la suite sera récompensée. Les troubadours ne sont pas alors les seuls à chanter que la folie donne de l'honneur. Chrétien de Troyes partage la même opinion. Si Lancelot n'était pas assez fou, il ne pourrait pas entrer non plus dans le royaume de Gorre et libérer Guenièvre. Lancelot est le seul qui peut répondre au défi que lance Méléagant : « En combattant je la disputerai à tous ceux qui seront assez fous et osés pour venir la chercher » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 99). En conséquence, la folie est l'entreprise d'une épreuve, soit honteuse, soit difficile et dangereuse, par celui qu'Amour renforce et protège. C'est ce qui fait le chevalier amoureux se distinguer de tous les autres.

Mais la folie est aussi l'état dans lequel l'amour met les amants en leur faisant désirer ce qui les tourmente et cause leur souffrance. Toute résistance est inutile car enfin les amants cèdent à cette folie. Les vers des poètes provençaux ne sont pas sans analogie avec les paroles prononcées par les héros de *Cligès*. Ainsi, Soredamor avoue :

> Mon cœur n'aurait pas dû désirer chose qui me fît souffrir ; c'est le désir de mon cœur qui cause ma souffrance. Ma souffrance ? Ma foi, je suis folle, quand poussée par lui je désire ce qui me tourmente. Je dois bien arracher un vouloir qui est cause de mon chagrin, si je le puis. Si je le puis ? Folle, qu'ai-je dit ? J'aurais bien peu de pouvoir, si je n'avais la maîtrise de moi ! L'Amour pense-t-il me guider, lui qui d'ordinaire égare les autres ? (*Cligès*, p. 24).

et Alexandre affirme :

> Il est fou celui qui s'enrôle derrière lui, car ce maître ne cherche qu'à faire toujours souffrir ses hommes. Ma foi, ses jeux sont décevants, il est dangereux de jouer avec lui ; il me causera, je crois, du chagrin. Que ferai-je donc ? Vais-je me retirer ? Ce serait, je crois, un acte sensé, mais je ne sais comment le faire (*Cligès*, p. 29).

Finalement, Soredamor admet qu'elle ne peut que céder au désir de son cœur : « Ce désir est mauvais, mais Amour m'a prise en telle haine que j'en suis folle et ébahie, toute résistance ne sert à rien, et il me faut subir son assaut » (*Cligès*, p. 35). Quant à Alexandre, il lui suffit d'apprendre qu'un cheveu de sa bien-aimée est mêlé aux fils d'or dont sa chemise est cousue pour perdre le bon sens :

> Quand il est couché dans son lit, il retire délices, plaisir et consolation d'un objet bien incapable d'en donner ; toute la nuit il embrasse la chemise et quand il contemple le cheveu, il se croit le maître du monde. L'amour fait bien d'un sage un fou, puisque celui-ci est heureux pour un cheveu (*Cligès*, p. 53).

Les paroles de Soredamor qui se rend enfin au pouvoir de l'amour rappellent les vers de Peire Vidal, cités auparavant : « puisque je suis au pouvoir de l'amour, je supporterai le bon et le mauvais, les torts, les droits, les dommages, les profits » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 111). Ainsi on constate que l'amant accepte sa destinée, ne pouvant rien faire pour échapper au pouvoir que l'amour exerce sur lui. On se rappelle aussi ce que Raimon Jordan a écrit : « Je ne peux être sans amour, tel a été toujours mon destin » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 95). Monter dans une charrette d'infamie, surmonter n'importe quelle épreuve, être maltraité par sa dame, mourir pour elle — au sens figuré ou propre — rien ne peut faire l'amant reculer et renoncer à l'amour car ne pas aimer est « pécher contre nature » (Marie de France*, Guigemar,* p. 8).

2.4. L'appel de l'Autre Monde

Comme une réponse à l'appel du destin peut être aussi considérée la sensibilisation du héros aux messages de l'Autre Monde, dans les romans courtois. Au début de chacun, le héros s'éloigne de la Cour du roi Arthur pour laisser derrière la vie quotidienne et chercher l'aventure loin du monde connu et ordinaire que représente la Cour. Mais qu'est-ce qui conduit le héros à l'éloignement du monde dans lequel il vit ? Le départ en aventure est un « signe d'élection »[18] puisqu'elle n'est pas réservée à n'importe qui. Les protagonistes des romans et des lais sont des récepteurs de messages provenant de l'au-delà, transmis soit par des bêtes blanches, soit par des êtres étranges, soit par des fées qui apparaissent tout d'un coup et, une fois leur mission accomplie, disparaissent avec la même vélocité pour une destination inconnue. C'est ainsi l'intrusion de l'Autre Monde dans le monde d'ici-bas qui fait naître l'aventure.

Dans le cas d'Érec c'est la rencontre du héros avec le trio venant de l'Autre Monde : un chevalier, un nain et une pucelle. Quand le nain fouette Érec, il l'incite à passer à l'autre côté, puisque le héros, désarmé, décide de les suivre pour venger sa honte. C'est à l'autre côté qu'Érec va rencontrer sa bien-aimée et ainsi « le coup de fouet du nain le

convoque précisément à ce rendez-vous » comme remarque Méla qui ajoute : « Ce hasard, qui l'a surpris malencontreusement, résonne de l'appel du destin »[19]. On pourrait ainsi dire qu'il s'agit d'une aventure destinée à Érec.

Quant à Yvain, il n'est pas le premier qui se bat contre Esclados le Roux, dans la forêt de Brocéliande. Sept ans avant c'était Calogrenant qui a tenté l'aventure de la fontaine mais sans succès. Après avoir été vaincu par le défenseur de la fontaine, il n'a pas osé le suivre « de peur de commettre une folie » (*Le Chevalier au lion*, p. 15) et il a pris le chemin du retour. Calogrenant n'a pas été donc assez fou pour aller jusqu'au bout et il a reculé. Quand Yvain apprend ce qui s'est passé, il dit à son cousin : « vous êtes mon cousin germain et nous devons nous porter une vive affection ; mais je puis bien vous traiter de fou pour m'avoir si longtemps caché cette aventure ; ne vous offensez pas, je vous prie, de ce qualificatif, car, s'il m'est loisible, j'irai venger votre honte » (*Le Chevalier au lion*, p. 15). On voit de nouveau que le héros part de la Cour pour tirer vengeance d'une offense faite par un être de l'Autre Monde. C'est comme si l'au-delà invitait chaque fois, par ses messagers et sous un prétexte, le plus souvent celui de la vengeance, le héros, que ce soit Érec, Yvain ou Lancelot, à y trouver — ou retrouver — sa bien-aimée.

Dans le cas de Guigemar maintenant le message de l'Autre Monde est transmis par la biche que le héros a blessée et dont les paroles sont prophétiques :

> Mais toi, vassal qui m'as blessée, jamais tu n'auras remède de ta blessure ! Ni par herbe, ni par racine, ni par mire, ni par poison, — jusqu'à ce que celle-là te guérisse, qui souffrira pour l'amour de toi plus grande peine que jamais femme ne souffrit ; et toi, tu souffriras tellement pour elle que tu feras l'émerveillement de tous ceux qui ont aimé, qui aiment et qui aimeront. Va-t-en d'ici ! Laisse-moi en paix ! (Marie de France, *Guigemar*, pp. 9-10).

Le destin de Guigemar paraît donc être « tracé d'en haut : un amour exceptionnel lui est réservé »[20] et le message de la biche est l'appel à ce destin auquel le héros répond immédiatement.

C'est aussi le cas de la dame dans le lai d'*Yonec*. Il s'agit d'une malmariée qui vit séquestrée dans une tour et isolée du monde extérieur. Étant très malheureuse, elle perd sa grande beauté peu à peu. Un jour d'avril, elle revoit la clarté du soleil et elle commence les lamentations. Elle prie Dieu de lui envoyer un amant preux, beau et courtois. Ainsi,

apparaît tout de suite, un grand oiseau, un autour qui entre dans sa chambre par une étroite fenêtre. Une fois entré, l'autour se transforme en chevalier qui lui dit :

> Dame, n'ayez crainte. [...] Faites de moi votre ami ! C'est pour cela que je suis venu. Je vous ai longuement désirée dans mon cœur. Je n'ai jamais aimé femme, fors vous, et n'en aimerai jamais d'autre. Mais je ne pouvais sortir de mon pays et venir à vous que vous ne m'en eussiez requis (Marie de France, *Yonec*, p. 75).

Muldumarec se présente ainsi comme un homme destiné à cette femme particulière. Leur amour ne naît pas d'une rencontre fortuite, le hasard n'a ici aucune place. Cette fois, c'est un chevalier-oiseau qui fait la liaison entre les deux mondes. On ouvre ici une parenthèse pour dire que les oiseaux jouent un rôle initiatique « dans la mesure où ils appellent le héros à pénétrer dans l'Autre Monde dont ils sont les annonciateurs »[21]. C'est le cas des oiseaux qui, au début du *Chevalier au lion*, recouvrent complètement le pin et s'abandonnent à leurs chants de joie et c'est également le cas de Muldumarec : « c'est l'Autre Monde, comme suscité par l'appel angoissé de la dame emprisonnée dans sa tour, qui se manifestera, s'incarnera, sous la forme de ce *grant oisel* »[22].

Les paroles que prononce Muldumarec sont pareilles aux paroles de la fée dans *Lanval* : « Lanval, bel ami, c'est pour vous que je suis sortie de ma terre ; et ma terre est loin. Si vous êtes preux et courtois, il n'est comte, roi ni empereur qui ait jamais connu la joie qui vous attend : car je vous aime sur toute chose au monde ! » (Marie de France, *Lanval*, p. 34). Selon Philippe Ménard donc :

> Entre des êtres si différents, si éloignés et dont l'un ignore tout de l'autre existent d'étranges affinités. Le héros et l'héroïne n'appartiennent pas au même monde et pourtant ils se trouvent miraculeusement accordés. Cet amour voulu par les lois du Destin et d'une bienveillante Providence révèle donc une véritable prédestination. C'est là une idée splendide qui abolit le hasard. Nous quittons le monde vulgaire, où règnent l'incertitude, les choses contingentes, les calculs sordides, pour entrer dans un monde supérieur[23].

Mais quelle est la forme que prend chaque fois le monde, ou pour mieux dire, l'état supérieur, auquel accèdent les protagonistes de ces trois lais ? Guigemar guérit de sa blessure aussi bien physiquement que moralement, la bien-aimée de Muldumarec regagne sa grande beauté perdue (signe d'amélioration et de transformation intérieure) et Lanval est emmené en Avalon.

On constate donc que l'appel du destin, c'est-à-dire l'invitation de l'au-delà, est lié à l'amour car sans amour l'homme ne peut pas échapper à la vie ordinaire et à la médiocrité et il est considéré comme « un homme perdu » (Marie de France, *Guigemar*,

p. 8), qui a besoin d'être sauvé, « guéri ». La sensibilisation aux messages de l'Autre Monde et le départ en aventure sont alors la réponse au besoin du héros d'atteindre la perfection de son destin. Frappier appelle ce départ « la nostalgie d'un *ailleurs* [...] et encore l'abolition d'un monde vulgaire ou trop cruel par l'émerveillement amoureux » [24]. Cela signifie que cet appel de l'au-delà serait vain s'il ne répondait pas « au désir secret, inconscient, de l'homme, incapable de se satisfaire de sa condition limitée et mortelle »[25].

Prenons par exemple Guigemar qui « était preux et sage ; il se fit aimer de tous. [...] Ni en Bourgogne, ni en Lorraine, ni en Gascogne, ni en Anjou, on n'eut pu trouver son pair » (Marie de France, *Guigemar*, p. 8). Cependant « il n'avait pas cure d'aimer. [...] Il n'y avait dame ou pucelle, tant fut-elle belle, tant fut-elle noble, qui ne l'eut accueilli volontiers s'il l'eut requise d'amour. Plusieurs même l'en requirent, mais je vous l'ai dit, il n'avait point cure d'aimer » (Marie de France, *Guigemar*, p. 8). Quant à Lanval :

> Sa valeur, sa générosité, sa beauté, sa prouesse, étaient cause que beaucoup l'enviaient. […] Il était de haut parage, étant né d'un roi, mais son pays était loin. Il faisait partie de la maison d'Arthur. Or tout son avoir était dépensé ; et le roi ne lui donna rien, et Lanval ne demanda rien. Le voilà bien mal bailli, bien soucieux. […] L'étranger, que nul ne conseille, est très dolent sur la terre d'autrui, quand il ne sait où quérir une aide (Marie de France, *Lanval*, p. 32).

On a toujours l'impression que la Cour, c'est-à-dire la société, fait le héros étouffer et ainsi, il s'en isole et il cherche à la fuir. C'est à cette insatisfaction imprécise que répond donc l'intrusion de l'Autre Monde comme le déclare Muldumarec à la dame malmariée : « je ne pouvais sortir de mon pays et venir à vous que vous ne m'en eussiez requis » (Marie de France, *Yonec*, p. 75). On conclut avec ce que Jacques Ribard a écrit :

> Le héros romanesque, de quelque nom qu'on le nomme […] poursuit un douloureux cheminement à travers des obstacles sans nombre […] en passant par une série d'étapes, heureuses ou malheureuses, qui s'offrent sur sa route […] par une série d'épreuves aussi […] pour atteindre enfin à l'Autre Monde, sa véritable patrie d'ailleurs, comme en témoigne *Lanval*, anagramme d'Avalon, dont le poète nous dit qu'il était ici-bas, dans le royaume de Logres, *luin de sun heritage* (v. 28).
>
> A cet Autre Monde — verger de la *Joie de la Cort* […] château du Graal […] royaume de Gorre ou île d'Avalon, […] — aspirent, plus ou moins confusément, tous les personnages de nos romans. Mais, pour un envol réussi — c'est le cas de Lanval —, que d'élans brisés et de retombées dans la grisaille du quotidien[26].

2.5. Devoir et sacrifice du héros

Presque dans chaque roman de Chrétien, l'amant-chevalier est encore le personnage qui mène à bout une mission qui présuppose « la descente du héros aux Enfers, auxquels

il arrache les prisonniers »[27]. L'issue réussie de cette mission s'identifie au niveau supérieur qu'atteint le héros à la fin du roman : Érec tente l'épreuve de la Joie de la Cour et il en sort vainqueur, Lancelot libère les habitants du pays de Gorre et Yvain les trois cents prisonnières du château de la Pire Aventure. Ainsi le héros joue en plus le rôle du libérateur, son destin est lié au sort des autres, comme l'inscription sur la tombe de Lancelot nous en assure :

> Celui qui lèvera cette pierre à lui seul sera libérateur des humains prisonniers dans la terre d'exil d'où ne sort aucun d'eux, ni serf, ni gentilhomme, à partir du moment qu'il y a mis le pied. Aucun n'a jamais vu le chemin du retour, car tous les étrangers demeurent là captifs. Mais les gens du pays librement vont et viennent, qu'ils en passent ou non la limite à leur gré (*Le Chevalier de la charrette*, p. 70).

Après avoir lu l'inscription, Lancelot prend « entre ses mains la pierre du tombeau, et la voici levée, sans qu'il y ait eu à se donner du mal, mieux que dix hommes n'auraient fait en y mettant toute leur force » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 70). On constate que l'amour qui guide Lancelot tout au long du roman lui confère des pouvoirs surhumains.

Les héros de Chrétien deviennent les défenseurs des faibles, les libérateurs des opprimés et les chevaliers du droit. Si Érec n'accomplit en réalité qu'une seule prouesse inspirée par la pitié, en délivrant le prisonnier de deux géants (*Érec et Énide*, pp. 117-118), « Lancelot, Yvain, Perceval représentent davantage l'idée d'une chevalerie à la fois militante et souffrante, vouée à la générosité charitable, au sacrifice, à une sorte de sainteté. Conception quasi religieuse, qui va jusqu'à conférer à Lancelot et Perceval le prestige des héros prédestinés »[28].

On sait que cette conduite des chevaliers est inspirée par l'amour de la dame, donc par une puissance supérieure. Dans une autre société, le droit et le sacrifice sont également dictés par des puissances supérieures et jouent toujours le premier rôle. On revient à ce point à la littérature scandinave du Moyen Âge, où on a recouru dans le chapitre précédent, pour repérer ce que le héros arthurien, et aussi le poète, ont en parallèle avec le héros primitif dont ils constituent des substituts.

Prenons par exemple Sigurdr, considéré comme le parangon du héros scandinave. Selon certaine tradition, il est le fils posthume du vieux héros Siegmund, descendant des Völsung, il est donc d'illustre lignée. Comme les héros des romans bretons, Sigurdr illustre au plus haut degré les valeurs majeures de la communauté qu'il représente. Quelles sont ces valeurs ? Rien ne répugne plus aux hommes du Nord que le chaos, le

désordre et l'anarchie. Ainsi, l'ordre, le droit et la loi ont une valeur fondamentale. Pour les anciens Scandinaves, les notions du bien et du mal n'ont guère cours. Ce sont les notions de l'ordre et du désordre qui animent l'univers.

Dans la mythologie scandinave l'anarchie est représentée par Loki, le dieu du Désordre et du Chaos, et ses enfants, dont le loup Fenrir. Ils sont ce qui empêcherait le monde de fonctionner normalement. En revanche Tyr, fils d'Ódinn dont le nom signifie « dieu », représente l'importance de l'ordre et de la loi dans la société scandinave. Avec lui, s'introduit en plus la notion du sacrifice : Tyr se sacrifie pour que les puissances du chaos ne triomphent pas. Pour assurer le droit il perd volontairement la main droite par le loup Fenrir. Pour qu'il exerce la fonction suprême, il faut qu'il soit l'objet d'un sacrifice, d'un autosacrifice, partiel mais signifiant.

De la même manière le héros scandinave, par un sacrifice conscient de tout son être, exalte les plus hautes vertus de la race guerrière et de la société dont il fait partie. Comme l'amant-poète qui est conscient des souffrances et des peines qu'il va endurer mais qui est décidé à ne jamais renoncer à l'amour car l'amour est son destin, ainsi le héros nordique accepte sa destinée et s'applique à se montrer fidèle aux arrêts des divinités fatidiques. En fait, la notion du destin, incarnée par les Nornes, les Dises ou les valkyries, est fondamentale dans l'ancienne religion scandinave. Ce sont les puissances supérieures qui décident du sort de chacun, aussi bien des hommes que de celui des dieux. Il appartient à l'individu de connaître ce pour quoi il est fait, la forme idéale que devrait prendre sa destinée, il lui appartient donc de chercher à se connaître lui-même. Mais il ne suffit pas de connaître son destin. Il faut en plus l'accepter et l'assumer. Quand le héros sait ce qu'il est capable d'accomplir, c'est-à-dire quand il se connaît, il s'accepte tel quel, sans vaines dépréciations, rebellions ou désespoirs. C'est pour cela que, chez les Islandais, le suicide est inconnu. Les Puissances décident de la conduite du héros scandinave comme la puissance de l'amour décide de la conduite de l'amant-poète et de l'amant-chevalier. L'amant sait qu'il ne peut rien faire pour échapper au pouvoir de l'amour. Toute résistance est inutile. Le héros scandinave sait également qu'il ne peut rien faire pour échapper au pouvoir du destin. Ainsi, Sigurdr, bien qu'il ait été prévenu du sort qui l'attendait par un poème expressément composé à cette fin, la *Gripisspa* de l'*Edda poétique*, marche sans faillir vers la consommation de son destin. Il préfère mourir dans

des conditions peu glorieuses plutôt que de manquer à la parole donnée à ses frères jurés. Aller à sa mort consciemment pourrait être aussi identifié à la folie des troubadours. Comme le poète reconnaît et accepte l'état de folie, ainsi le héros scandinave reconnaît et accepte son destin.

Par conséquent, Régis Boyer affirme : « l'absence de toute concession à la facilité, au *pathos* et à la médiocrité font la qualité impérissable et sans pareille des Sagas des Islandais. L'homme y est debout, en marche, face à son destin. Qu'importe, après tout, qu'il périsse, puisque son renom, lui, ne mourra pas, la saga étant expressément faite pour l'exalter »[29]. Il en est exactement de même pour l'amant : la souffrance et les épreuves ne l'arrêtent pas car l'amour qui le conduit le fait échapper à la médiocrité. Qu'importe qu'il aille à sa perte du moment que sa valeur aura grandi tant aux yeux de sa dame qu'il parviendra enfin à lui être égal ?

NOTES

[1] J. Dufournet, *op. cit*., pp. 85, 86.

[2] *Ibid*., pp. 112-113.

[3] *Ibid*., p. 137.

[4] *Ibid*., pp. 113, 114.

[5] René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. I, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1974, p. 390.

[6] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 3.

[7] Jean-Claude Aubailly, *La Fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XII*[e] *et XIII*[e] *siècles*, Paris, Champion, coll. Essais, 1986, p. 143.

[8] J. Markale, *op. cit.*, p. 28.

[9] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. I, *op. cit.*, p. 392.

[10] J.-C. Aubailly, *op. cit*., p. 143.

[11] *Ibid*., p. 67.

[12] J. Dufournet, *op. cit*., p. 131.

[13] G. Picot, *op. cit*., p. 39.

[14] *Ibid*., p. 41.

[15] J. Dufournet, *op. cit*., p. 129.

[16] *Ibid*., pp. 113, 115.

[17] Ch. Méla, *op. cit*., p. 264.

[18] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 49.

[19] Ch. Méla, *op. cit*., p. 55.

[20] Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1979, p. 138.

[21] J. Ribard, *op. cit*., p. 59.

[22] *Ibid*., p. 60.

[23] Ph. Ménard, *op. cit*., pp. 138-139.

[24] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 48.

[25] J. Ribard, *op. cit*., p. 110.

[26] *Ibid*., p. 111.

[27] Gustave Cohen éd., *Chrétien de Troyes: Œuvres choisies*, Paris, Classiques Larousse, 1965, p. 24.

[28] J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, pp. 220-221.

[29] R. Boyer, « Introduction », in *Sagas islandais*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1994, p. XLI.

CHAPITRE III : L'AMOUR

3.1. L'adultère

Fondée sur la nécessité de l'obstacle, comme on l'a déjà répété plusieurs fois, la *fin'amor* des troubadours s'adresse toujours à une femme mariée (celle du seigneur, étant donné son rang supérieur) et ne se concilie pas avec le mariage, fait qui rend la dame aimée doublement inaccessible. On précise : pendant l'âge de la féodalité le mariage est considéré comme une affaire réglée entre deux seigneurs qui décident de marier leurs enfants pour des raisons de fortune, de fiefs et d'intérêts. Dans un tel mariage il peut y avoir de l'amitié, de l'affection ou encore de la tendresse, mais il ne peut pas y avoir de *bone amour vraie*. Le mari, c'est-à-dire le seigneur, possède la jeune fille qu'il a épousée et il a tous les droits sur son corps. La possession donne de la quiétude et il n y a aucun risque. On a dit que l'amant doit être toujours craintif : il craint de perdre sa dame, de lui déplaire ou de n'être plus digne de son amour. Cette crainte est inconnue dans le mariage qui constitue une sorte de sécurisation. L'amour ne peut jamais sécuriser celui qui en est rempli. En plus, la *fin'amor* résulte d'un libre choix. Par conséquent, celui qui chante l'amour d'une dame n'est jamais son mari comme Guiot de Provins qui souhaite :

> Que Dieu me donne joie et santé !
> La plus belle des créatures
> me réconforte de sa beauté.
> Son amour m'est au cœur entré,
> et si je meurs en cette pensée,
> je crois que mon âme sera sauvée.
> Plût à Dieu que j'eusse remplacé
> celui qui l'a épousée[1] !

L'adultère est aussi confirmé par les *trobairitz*, comme ici par la comtesse de Die qui admet : « Sachez que mon grand désir est de vous prendre au lieu de mon mari » (J.-C. Marol, *op. cit.*, pp. 78-79).

Ainsi, à première vue, on pourrait dire que cet amour illégitime entre en conflit avec la morale féodale et chrétienne puisqu'il entraîne la déloyauté envers le mari qui, le plus souvent, est aussi le seigneur sous la protection duquel se trouve l'amant puisqu'il fait partie de ses vassaux. Pourtant les troubadours ne se considèrent jamais comme coupables d'immoralité. « Ils édifient sur les données de la *fin'amor* une éthique particulière qui cherche en elle-même son ennoblissement, non pas contre la religion, mais en dehors de la religion, si ce n'est que, par une sorte de mimétisme conscient ou non, ils tendent à colorer d'un aspect religieux leur conception de l'amour »[2]. La *fin'amor* située donc hors du cadre social et religieux a sa propre morale et ses propres règles. Pour cela, Bertran de Born dégage de tout péché la dame dont l'amant concentre toutes les qualités du parfait chevalier :

> L'amour veut un amant cavalier,
> doué aux armes et pour un autre service !
> Beau parleur et généreux,
> qui sache faire et dire
> dehors, chez lui,
> selon son pouvoir,
> et qui soit de plaisante compagnie, courtois, agréable.
> La dame qui avec un tel amant couche
> est purifiée de tous ses péchés ! (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 98).

Il ne faut pas d'ailleurs oublier que la morale du Moyen Âge n'est pas celle de nos jours. À cette époque l'adultère est une chose uniquement matérielle. Une femme peut recevoir des hommages sans que son mari soit insulté à condition qu'elle défende son corps. Au mari c'est la personne et la fidélité matérielle et à l'amant l'âme et la vie spirituelle. Ainsi, on parle plutôt d'adultère en pensée et en imagination puisque la consommation de l'adultère pourrait en plus signifier la fin du désir. Nelli nous informe que la *fin'amor* « se complaisait dans toutes les manœuvres charnelles, dans tous les subterfuges érotiques, mais il était censé, en principe, éviter l'*acte* qui l'eût fait périr »[3].

Une femme mariée donc, non seulement peut, mais elle doit avoir un amant. Il ne faut pas nous surprendre que l'amant demande souvent l'aide de Dieu, comme le fait ici Arnaut Daniel de Riberac : « Mille messes j'offre et j'entends, j'allume des flammes à la cire, à l'huile pour que Dieu m'assiste face à elle qui dévalue mon escrime » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 93) et aussi Raimon Jordan qui invoque Dieu pour exprimer sa peine causée par la distance qui le sépare de sa dame : « Ah Dieu quelle détresse » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 94), ou pour s'engager à elle : « Que Dieu ne me fasse aucun bien si je ne préfère

pas vous servir pour rien » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 95). Les vers de Guiot de Provins : « Plût à Dieu que j'eusse remplacé celui qui l'a épousée ! »[4] et de Guy, châtelain de Coucy : « Que Dieu maintenant m'honore à un point tel que [...] je puisse une fois la tenir nue entre mes bras »[5] constituent les exemples les plus caractéristiques. La seule faute de la dame consiste à avoir deux amants à la fois comme l'affirme Raimon Jordan qui chante : « Je me réconforte en cela qu'à part moi elle ne veut, ni désire aucun ami, ni ne consent aux galanteries » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 94).

Puisque donc il y a de l'adultère, il y a aussi la règle de la discrétion. Pour que l'amour soit vrai, il faut garder son caractère furtif, il doit rester secret. Quand il est observé, l'amant doit savoir dissimuler son trouble et sa timidité et dans ses chansons il ne faut pas appeler sa dame par son nom, non seulement par prudence, mais aussi pour ne pas profaner une chose si sainte. Pour la désigner, il utilise un pseudonyme, le *senhal*, comme le fait ici Raimbaut d'Orange :

> Langue, il n'est pas bon de trop parler !
> Ce serait pire que péché mortel.
> Pour cela, je garde mon cœur secret.
>
> Mais ma Belle Jongleuse devinera bien (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 77).

et aussi Raimbaut de Vacairas :

> Belle cavalière, en vous j'ai placé mon espoir
> et parce que vous êtes au monde la plus précieuse,
> la plus vaillante, il ne peut m'arriver rien de mal,
> car vous me donnez discernement et fermeté (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 108).

Très souvent, quand il se réfère à son amour secret, l'amant fait appel à la nuit qui jette ses voiles noirs et cache les deux amoureux. Bernard Marti nous en donne une image :

> Beaux me semblent près de la fontaine l'herbe verte
> et le chant de la rainette, quand elle chante sur le sable
> la nuit entière, sauf par l'orage. Le rossignol module son
> chant sous les feuilles sur une branche. Sous la fleur me
> plaît un doux amour secret[6].

Également, Guillaume IX d'Aquitaine :

> Il en va de notre amour comme de la branche de
> l'aubépine qui est sur l'arbre tremblante, la nuit, à la pluie
> et au gel, jusqu'au lendemain, où le soleil largement s'épand
> par les feuilles verte et les rameaux[7].

L'amant protège son amour des *losengiers*, des médisants qui épient les amants pour révéler leur secret et les séparer. Guiot de Provins écrit :

> Trop longtemps je me suis tu
> par crainte des médisants

dont aucun ne se lassera
de dire du mal par derrière (Jean Dufournet, p. 91).

Les médisants font obstacle à l'amant. Ils mettent une distance entre lui et sa dame. Ils ne le laissent pas être près d'elle et par conséquent ils aggravent sa souffrance. Guy, châtelain de Coucy les accuse dans son poème :

Chanson, va-t'en porter mon message
là où je n'ose retourner, fût-ce en cachette,
tellement je crains la folle engeance des jaloux
qui devinent, avant même que rien n'arrive,
les biens de l'amour (Dieu les maudisse !).
Ils ont causé peine et dommage à maints amants[8] ;

et il continue en les considérant responsables de la perte de la récompense qu'il allait obtenir de sa bien-aimée :

Ma douleur est si discrète, si bien cachée
qu'à me voir on ne la devine pas ;
sans cette funeste engeance,
je n'aurais pas soupiré en vain :
Amour m'aurait accordé sa récompense.
Mais au moment précis où j'allais l'obtenir,
mon amour fut découvert et divulgué :
qu'on ne leur pardonne jamais[9] !

Il en est de même pour Gace Brulé :

Ce qui me tue, c'est que je n'ose aller
en son pays comme je le désire
à cause de ces gens méchants
qui ne cessent de médire[10].

On pourrait dire que ces félons qui cherchent à pénétrer dans l'intimité des amants et troubler leur sérénité, en se répandant en mauvais propos par jalousie ou envie, représentent l'ordre social, le monde extérieur, hostile aux amants.

Pour cette raison il y a des troubadours qui ne se limitent pas à garder secret le nom de la dame qu'ils chantent. Ils vont plus loin, en écrivant des poèmes obscurs, incompréhensibles. Ce sont les poètes du *trobar clus* (fermé), un des trois styles que distinguent les troubadours (les deux autres sont le *trobar leu* ou *plan* et le *trobar ric*). Le *trobar clus* c'est l'art d'entremêler les mots de façon à donner plusieurs sens possibles à la phrase. L'hermétisme qui caractérise certaines chansons ne laisse aucun soupçon sur le sujet auquel ils se réfèrent. Raimbaut d'Orange est considéré comme le maître de ce style et il est évident pourquoi :

Écoutez, mais je ne sais ce que c'est,
seigneurs, ce que je veux commencer :
ni chant, ni poème, ni complainte.

> Je ne sais quel nom lui trouver.
> Je ne sais en rien comment faire
> et si, à la fin, je peux l'achever ;
> de sorte que jamais personne n'en puisse rien connaître...
> ni homme, ni femme, en ce siècle , ni en l'autre déjà passé (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 77).

Le poème de Guillaume IX d'Aquitaine est encore plus obscur :

> Je ferai un poème de rien. Il ne traitera ni de moi
> ni d'autres gens, il ne traitera ni d'amour, ni de jeunesse,
> ni d'autre chose : il a été inventé tout en dormant sur mon cheval.
> [...]
> J'ai une amie, je ne sais qui elle est, car je ne l'ai jamais
> vue, faites-moi confiance. Elle ne m'a fait ni plaisir ni
> peine, et peu m'en chaut. Jamais je n'eus Normand ni
> Français dans mon château.
>
> Je ne l'ai jamais vue, et je l'aime fort, jamais elle ne
> m'a fait droit ni tort ; je ne la vois pas, mais son amour
> me donne la joie. Je me soucie d'elle comme d'un coq ! J'en
> sais une autre plus noble et plus belle, et qui vaut mieux qu'elle[11].

Un autre exemple constitue la chanson de Guiraut de Bornelh :

> Je vais chanter faux et juste,
> je ne sais sur quel sujet :
> ni sur qui, ni comment, ni sur quoi.
> Je ne sais rien, autant qu'il m'en souvienne.
> Je fais puisque je ne sais pas faire.
> Et cela sera chanté par qui ne sait pas chanter (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 86).

On conclut avec Bernard de Ventadour qui donne le conseil suivant :

> Nous devrions parler à sens couvert.
> Puisque l'ardeur déclarée ne nous réussit pas,
> que l'ingéniosité nous réussisse ! (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 74).

On résume : dans la poésie lyrique, l'amant s'adresse toujours à une femme mariée, qui n'est pas la sienne. La *fin'amor* des troubadours, hors de toute contrainte sociale et prétendant à une autonomie morale et à un libre choix, ne se concilie pas avec le mariage qui, dicté par des raisons d'intérêt, vise surtout à la procréation et exclut le vrai amour puisqu'il accorde au mari un droit de paisible possession qui s'oppose à la crainte et l'inquiétude continues de l'amant de déplaire à sa dame et de la perdre.

À cette conception de la doctrine provençale s'oppose en quelque sorte Chrétien de Troyes qui présente le mariage d'amour comme la forme d'union idéale. Dans tous ses romans, sauf un (*Le Chevalier de la charrette*) Chrétien a l'intention de sauvegarder et la loi sociale et les droits du cœur. Ainsi, Énide, Soredamor, Fénice, Laudine, chacune est à la fois l'épouse, l'amie et la dame. De cette manière le romancier champenois se range contre l' « immoralité » de la *fin'amor* sans que soit supprimée l'adoration de l'amant vers

la dame des troubadours. Le problème qui semble le préoccuper pourtant est celui de l'amour et de l'aventure dans le cadre du mariage.

Dans son premier roman, Chrétien pose le problème de la *recréance* du chevalier. Après avoir manifesté de l'extraordinaire vaillance dans le tournoi de l'épervier pour conquérir Énide, Érec s'oublie auprès de son épouse dans les délices de la vie tranquille du foyer. Mais un chevalier d'un tel renom ne doit pas s'endormir dans les délices de la vie conjugale, même s'il s'agit d'une lune de miel. Chrétien veut montrer qu'il doit exister un équilibre entre l'amour et la vie active du héros. Après avoir dépassé les autres, il doit se dépasser lui-même. L'amour et le mariage doivent laisser la place à l'aventure et à la prouesse du chevalier. « En utilisant à la fois un canevas traditionnel et les structures essentielles de la *fin'amor* »[12], Chrétien fait passer le message que « l'essentiel est que l'homme puisse se transcender grâce à la femme »[13].

Cligès se divise en deux parties : l'histoire héroïque et amoureuse du père (Alexandre) précède celle du fils (Cligès). Dans toutes les deux histoires l'amour conduit à la fin au mariage. Quand la reine Guenièvre devine l'amour d'Alexandre et de Soredamor, elle hâte le dénouement et le mariage est célébré dans l'allégresse : « Unissez-vous par le mariage, en tout honneur ; ainsi pourra, à ce qu'il me semble, votre amour longuement durer. Je t'abandonne, Alexandre, le corps de ton amie, puisque le cœur, tu l'as déjà » (*Cligès*, pp. 70, 71). Ainsi, dans *Cligès* l'accent est mis sur l'union des corps et des cœurs. Par la voix de Fénice, Chrétien proteste contre l'adultère et il s'oppose à la passion fatale de Tristan et Iseut. Fénice est la fille de l'empereur d'Allemagne qu'épouse Alis, l'empereur grec et l'oncle de Cligès. Mais dès que les deux jeunes se voient, l'un tombe amoureux de l'autre. Fénice confie à sa gouvernante Thessala qu'elle aime le neveu de son mari mais qu'elle ne veut pas se conduire comme Iseut :

> Je ne pourrais m'accommoder de la vie qu'Iseut mena. Amour s'avilit trop en elle, car son cœur n'était qu'à un seul, tandis que son corps fut à deux possesseurs ; [...]. Cet amour n'était pas légitime, mais le mien sera à jamais durable : de mon corps, ni de mon cœur jamais ne sera fait partage à aucun prix ; jamais mon corps ne sera prostitué, ni il n'aura deux possesseurs. Qui a le cœur a aussi le corps (*Cligès*, pp. 91-92).

Fénice décide de ne donner son corps qu'à celui auquel appartient son cœur, c'est-à-dire à Cligès. À cette décision l'aide sa gouvernante, grande magicienne, en préparant un philtre que boit Alis pour ne posséder désormais son épouse qu'en songe. Quand Cligès apprend

plus tard la vérité concernant le philtre, il propose à Fénice de s'enfuir avec lui en Grande-Bretagne. Mais encore une fois la jeune fille refuse d'avoir le sort d'Iseut : « Si je vous aime et si vous m'aimez, jamais vous ne serez appelé Tristan et moi je ne serai jamais Iseut : notre amour ne serait pas loyal, il y aurait faute et sujet de blâme » (*Cligès*, p. 147). Et elle ajoute : « jamais je ne m'en irai ainsi avec vous, car alors dans le monde entier on parlerait de nous comme d'Iseut la Blonde et de Tristan. Nous partis, ici et là toute et tous blâmeraient notre folle passion. Personne ne raconterait la chose et ne pourrait la croire comme elle est vraiment » (*Cligès*, p. 148). Par opposition à l'amour de Tristan et Iseut qui dépendait d'un philtre magique, Fénice « entend lutter contre les contraintes extérieures et demeurer maîtresse de sa destinée »[14]. Elle décide donc de rester fidèle à celui qu'elle aime. Elle n'accuse pas Iseut d'avoir trompé le roi Marc. Elle l'accuse plutôt de ne pas être resté fidèle à Tristan. L'héroïne de Chrétien « crée les conditions de son bonheur dans l'autonomie de son amour et de sa volonté. C'est par là que sa conduite se rattache à l'éthique courtoise, en dehors de la loi sociale et religieuse »[15].

Bien que la maxime « qui a le cœur a aussi le corps » s'oppose à la doctrine provençale selon laquelle le cœur est à l'amant et le corps au mari, c'est l'analyse du tourment amoureux et sa conciliation avec la volonté et la liberté des amants qui s'accordent à la *fin'amor* puisque la *fin'amor* résulte d'un libre et conscient choix. L'amant-poète choisit d'aimer et de servir sa dame. Sa décision est raisonnée. De la même façon, Chrétien est pour l'amour fondé sur le choix raisonné. La chanson suivante qu'il a composée en tant que trouvère le confirme également :

> Jamais je n'ai bu du philtre
> dont Tristan fut empoisonné,
> mais je suis rempli d'un plus grand amour
> par un cœur loyal et une ardente volonté.
> Je dois consentir à cet amour de mon plein gré
> car je n'ai subi aucune contrainte :
> je n'ai fait que suivre mes yeux
> qui m'ont engagé dans une voie
> dont jamais je ne sortirai ni ne suis jamais sorti[16].

De plus, Alexandre déclare : « Jamais, par provocation ni par guerre, ne sera rompu l'engagement que je dois prendre envers Amour. Qu'il fasse de moi tout son plaisir, comme il doit faire d'un être qui lui appartient, car je le veux et il me plaît, et je ne cherche pas à esquiver ce mal » (*Cligès*, p. 34). Et Soredamor aussi : « Eh bien, je veux

aimer, eh bien j'appartiens à un maître [...]. Amour voudrait, et je le veux, que je fusse douce et sans orgueil, bienveillante et accueillante, aimable envers tous, à cause d'un seul » (*Cligès*, p. 36). On compare avec le vers de Folquet de Marselha : « je veux vous servir » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 89) et de Guiot de Provins : « doux mal qui me plaît si fort »[17].

L'autre héros qui épouse sa bien-aimée est bien sûr Yvain. Dans ce roman, Chrétien revient au problème de l'amour et de l'aventure dans le mariage. Comme dans *Érec et Énide*, le problème de la *recréance* du chevalier est de nouveau posé, mais cette fois le chevalier ne s'endormit pas aux délices de la vie conjugale. Par contre, une fois le mariage célébré, Gauvain invite Yvain à le suivre pour chercher aventure : « Comment ? Serez-vous maintenant de ceux qui valent moins à cause de leur femme ? [...] Qui a pour amie ou pour femme une dame de grande beauté doit y gagner en valeur, car il est juste qu'elle cesse de l'aimer, dès lors que son renom et sa gloire déclinent. [...] Plus que jamais votre renom doit croître » (*Le Chevalier au lion*, p. 67). On a vu sous quelle condition Yvain prend congé de Laudine et pourquoi l'amour de sa femme devient haine. Cela montre, comme le remarque Markale, qu' « il ne suffit pas d'être marié pour constituer un couple idéal, il faut que chacun des participants à ce couple manifeste des qualités hors du commun. […] Le couple formé par Yvain et Laudine est, au départ, un couple légitime au regard de la loi et de la morale chrétiennes, mais il n'est pas au regard du code d'amour courtois. […] Le propos de Chrétien de Troyes s'appuie donc sur l'*esprit* du code courtois, même si les circonstances font de ses héros des gens mariés »[18]. C'est aussi le cas d'Érec.

Le Chevalier de la charrette est le seul roman de Chrétien où on trouve le fameux triangle dame-mari-amant : un chevalier est amoureux d'une femme mariée qui est la reine, l'épouse de son seigneur, le roi Arthur. C'est donc le seul roman de Chrétien où l'adultère a lieu. Et si on prend en considération la récompense suprême que reçoit Lancelot dans le lit de Guenièvre (*Le Chevalier de la charrette*, p. 131), on pourrait peut-être parler d'adultère en fait (Chrétien ne nous le dit pas). On a déjà dit que Lancelot représente le type du parfait amant. Amour l'incite, le guide et le protège. Le héros obéit à Amour qui a ses propres règles, non au sens commun. C'est pour cela qu'il monte sur la charrette d'infamie et c'est pour cela qu'il combat *au plus mal* dans le tournoi de Noauz.

Chez Marie de France maintenant, l'adultère, en fait ou en pensée, est présent dans la plupart de ses lais : Guigemar s'éprend d'une femme mariée à un très vieil homme qui la tient enclose. Muldumarec dans le lai d'*Yonec* aussi : son amie est l’épouse d’un vieil homme qui l’a enfermée dans une tour. La dame du lai du *Laüstic* est de même mariée (et étroitement gardée) mais elle aime son voisin. Ce sont ces trois lais qui correspondent le mieux à la doctrine de la *fin'amor*, en ce qui concerne le triangle dame-mari-amant.

Des cas différents d'adultère on trouve aussi dans *Équitan* où le roi tombe amoureux de la femme de son sénéchal, dans *Éliduc* où le héros s'éprend de Guillardon bien qu'il soit déjà marié à une autre femme, Guildeluec, et dans le lai du *Bisclavret* où l'épouse du héros cesse de l'aimer et se tourne vers un autre homme.

Marie de France n'est pas pour ou contre l'adultère ou le mariage. Elle est plutôt contre le mariage fondé sur l'intérêt et pour le vrai amour qui renouvelle l'être. Ainsi, les liaisons amoureuses hors mariage dans *Guigemar*, *Yonec* et le *Laüstic* paraissent attendues et salvatrices. Les amants ne sont pas accusés. Ce n'est pas le même pour les protagonistes d'*Équitan* ou ceux du *Bisclavret*. Quand il y a de l'injustice, les amants sont jugés coupables et ils sont punis. Lorsque par exemple la femme du sénéchal décide de provoquer la mort de son mari et elle convainc son amant de l'aider, on voit que « le piège s'est retourné contre lui, alors que le sénéchal y a échappé » (Marie de France, *Équitan*, p. 87). De même, la femme du Bisclavret n'a pas de raison de trahir son mari, puisque « c'était un bon et beau chevalier, qui se comportait noblement » et puisqu' « il l'aimait et elle l'aimait » (Marie de France, *Bisclavret*, p. 98). En outre, bien que bisclavret, le chevalier n'inspire pas l'horreur qui pourrait excuser le comportement de sa femme. En lui confiant son secret il la met à une épreuve d'amour à laquelle elle échoue puisque quand elle apprend la vérité, elle ne veut que se débarrasser de lui, elle le trahit et épouse un autre homme pour des raisons autres que l'amour. C'est pour cela qu'à la fin elle mérite d'être punie.

Un cas à part constitue le lai d’*Éliduc*. Au début du lai on s'informe que le héros est marié a Guildeluec, une dame noble et de haut parage et qu’ils « s'entraimaient avec loyauté » (Marie de France, *Éliduc*, p. 123). Guildeluec n’a rien de reprochable. Elle est fidèle et vertueuse. Pourtant, dans un autre pays, Éliduc rencontre Guillardon et il s’éprend d’elle : « J’y ai aimé une pucelle de tout mon cœur, et elle m’a aimé de tout le

sien. Quand il va falloir me séparer d'elle, un de nous mourra, peut-être tous les deux » (Marie de France, *Éliduc*, p. 136). Il s'agit d'un vrai amour et le héros se trouve en dilemme. Il n'est sincère à aucune des deux femmes car il ne veut pas désoler son épouse ni perdre sa nouvelle amie. Guillardon de son côté ignore l'existence de l'autre femme. En outre, quand Guildeluec apprend que son mari aime tant la jeune fille, elle manifeste de la tendresse pour celle qui est sa rivale. Elle ne revendique pas son mari. Elle décide de se faire nonne et de fonder une abbaye. Éliduc épouse son amie et ils vivent heureux. Quelques ans plus tard, ils se consacrent aussi en Dieu et ils entrent en religion. On voit ainsi qu'à la fin personne n'est puni mais tous les trois ont le même sort. De cette manière, Marie veut équilibrer la situation. Le bonheur des uns ne peut pas s'édifier sur le malheur des autres. Il ne serait pas juste pour la première femme d'Éliduc de mener une vie ascétique tandis que le nouveau couple s'adonne aux délices de l'amour.

Dans les lais de Marie de France on constate encore une fois que la morale religieuse et sociale ne constitue pas d'obstacle pour les amants car ceux-ci voient le monde à travers leurs propres yeux. Leur point de vue est différent de celui des hommes « ordinaires ». Par exemple, l'héroïne d'*Yonec*, bien que mariée, s'adresse à Dieu dans sa détresse en demandant de lui envoyer un amant (Marie de France, *Yonec*, p. 74). Elle ne se sent pas coupable envers Dieu, ni envers son mari pour lequel elle voudrait plutôt qu'il meure (Marie de France, *Yonec*, p. 74).

Pourtant la société dénonce l'amour adultère. Une telle liaison est considérée comme illégitime. Ainsi, là où il y a de l'adultère, on voit s'imposer de nouveau la règle du secret. La nuit devient la complice des amants. « Venez ce soir, me parler à cette fenêtre à l'heure où tout le monde en ces lieux dormira » dit Guenièvre à Lancelot (*Le Chevalier de la charrette*, p. 127). Le rendez-vous fixé doit avoir lieu à toute discrétion. Personne ne doit surprendre les deux amants : « Prenez garde en venant que nul espion ne vous rencontre » avertit la reine (*Le Chevalier de la charrette*, p. 128). Malheureusement, le jour les fait retourner au monde ordinaire : « Toute la nuit Lancelot fut en grand déduit. Mais le jour vient, ennemi de sa joie, puisqu'il doit se lever d'auprès de son amie. Alors il fut tout semblant aux martyrs, tant s'arracher de là lui parut un supplice » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 131). Pareillement dans le lai du *Laüstic*, les amants « tinrent leur amour très secret et prirent garde qu'ils ne fussent aperçus, ni surpris, ni soupçonnés »

(Marie de France, *Laüstic*, p. 2). La place des *losengiers* prend plusieurs fois chez Marie de France, le mari jaloux présenté comme l'ennemi du couple : « Les nuits, quand la lune luisait et que son seigneur était couché, souvent elle quittait son côté, se levait, s'enveloppait de son manteau » (Marie de France, *Laüstic*, p. 3). C'est le mari celui qui « occit l'oiselet avec emportement ; il lui rompt le cou avec ses deux mains » (Marie de France, *Laüstic*, p. 4). Également le vieux mari de la dame du lai de *Guigemar* « était jaloux, démesurément ; […] Il la surveillait, et ce n'était pas pour rire » (Marie de France, *Guigemar*, p. 12). Les deux amants vivent leur amour en secret mais la dame exprime son angoisse : « nous allons être vus et découverts » (Marie de France, *Guigemar*, p. 21). Un peu plus tard « ils furent aperçus par un chambellan […]. Son sire l'avait envoyé vers la dame ; […] Il les voit, en train de jouer. Il retourne à son seigneur et lui dit tout » (Marie de France, *Guigemar*, p. 22). L'exemple le plus caractéristique du mari présenté comme ennemi est celui du lai d'*Yonec*. Ici, « la dame était en très grand tristesse » car « son sire mit toute son attention à la garder » (Marie de France, *Yonec*, p. 72). Très souvent elle se lamente : « ce vieux jaloux, que craint-il, qu'il me tient si étroitement recluse ? Il est très fou, très sot, il craint toujours d'être trahi » (Marie de France, *Yonec*, p. 73). Ainsi ce sera Muldumarec, l'être de l'Autre Monde, celui qui parlera de la nécessité du secret :

> Dame, fait-il, quand vous souhaiterez ma présence, vous n'attendrez jamais plus d'une heure. Mais prenez bien vos mesures, que nous ne soyons pas surpris. Cette vieille vous trahira : elle vous épiera jour et nuit, elle découvrira notre amour, elle ira le conter à son seigneur. Si tout arrive comme je le crains, et qu'ainsi nous soyons trahis, je n'ai pouvoir de m'y soustraire, il faudra que je meure ! (Marie de France, *Yonec*, p. 77).

Finalement, le secret est révélé et Muldumarec est blessé mortellement. Cependant « il la laisse enceinte d'enfant ; il aura un fils vaillant et preux, qui la consolera ; elle le fera nommer Yonec. Il les vengera, lui et elle. Un jour viendra où il tuera leur ennemi » (Marie de France, *Yonec*, p. 81). Enfin, la règle du secret est imposée non seulement dans les cas où on a de l'adultère mais aussi dans le lai des *Deux Amants* où les deux enfants « s'entraimaient, et prenaient bien garde de n'être pas découverts » (Marie de France, *Les Deux Amants*, p. 91) à cause des conditions défavorables et encore dans le lai de *Lanval* où le secret d'amour est la condition qui ne doit pas être transgressée.

En gardant leur amour secret, les amants vivent dans un monde clos et protégé, régi par ses propres lois. Une fois le secret révélé, une fois ce monde atteint par des facteurs

extérieurs et transpercé, il faut revenir au monde réel et subir les conséquences : le *laüstic*, symbole de l'amour, est tué, Guigemar est éloigné de sa bien-aimée, Muldumarec meurt, Lanval perd l'amour de la fée et le lai des *Deux Amants* finit par la mort de tous les deux. On constate que dans le monde réel l'amour ne peut pas survivre, au moins sous la forme qu'il avait auparavant. C'est peut-être pour cela que Lanval est pardonné mais emmené à un monde que l'homme ordinaire ne peut pas atteindre.

En conséquence : les troubadours ne voient le véritable amour que dans l'adultère. Chrétien de Troyes semble vouloir « essayer de trouver entre l'adultère courtois et le mariage chrétien une solution, non pas de compromis, mais de synthèse, restituant ainsi au mariage un caractère affectif en le débarrassant de sa pesanteur sociologique »[19]. En fait, ce qui compte le plus c'est le libre choix et la volonté des amants. Pour les troubadours l'amour n'existe qu'en dehors du mariage car le mariage est une affaire réglée qui supprime cette liberté. Mais dans la forme d'union que crée Chrétien cette liberté est conservée. En outre, il faut que les amants, qu'ils soient mariés ou non, respectent toujours le code amoureux, sinon, il faut subir les conséquences sinistres. Enfin, l'amour de la dame ne doit jamais conduire à un niveau inférieur.

3.2. La distance

On constate donc que de toutes parts une distance infinie semble séparer l'amant de sa dame. Cette distance peut être aussi identifiée à la distance spatiale, inventée par plusieurs troubadours dans leurs chansons. Le plus souvent il s'agit d'une dame qui se trouve « loin », dans un autre pays que celui du poète. Jaufré Rudel est celui dont toutes les chansons sont dédiées à cette *amor de lonh* :

> Lorsque les jours sont longs en mai, j'aime un doux chant d'oiseau de loin ; et quand je m'en suis détaché, je me remémore un amour de loin.
> [...]
>
> Quelle joie quand je lui demanderai, au nom de l'amour de Dieu, l'abri lointain ; et, s'il lui plaît, je m'abriterai près d'elle, quoique venu de loin. Et alors, en des paroles amies, amant lointain si près d'elle, quelles belles joies seront les miennes !
>
> Triste et joyeux je la quitterai, quand je l'aurai vue, amour lointain : mais je ne sais quand je la verrai, car nos

> pays sont trop loin. Infinis sont les pas et les chemins,
> et sur eux je suis indécis...
>
> Jamais d'amour je n'aurai joie si je n'ai joie de cet
> amour lointain, car je n'en connais de plus noble ni de
> plus relevé, nulle part, ni près ni loin. Son prix est si vrai
> et sûr, que je voudrais me trouver prisonnier des Sarrasins,
> non loin d'elle !
>
> [...]
>
> Il dit vrai celui qui m'appela « désireux d'amour
> lointain », car nulle autre joie ne me plaît tant que la jouis-
> sance d'un amour lointain[20].

Le poète paraît être obsédé par le thème de l'amour lointain. Dans une autre chanson il admet qu'il n'a jamais vu cette dame lointaine qu'il chante : « Que nul ne s'étonne si j'aime qui jamais ne me verra. Rien ne me ronge plus que ce que mes yeux ne voient pas » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 58). Pour une fille provenant d'un pays lointain chante aussi Bernard de Ventadour : « Quand la fraîche brise souffle de votre pays, il me semble que je hume un vent de paradis, à cause de l'amour de la gente fille qui m'a soumis à elle, en qui j'ai mis ma passion et mon cœur »[21]. Également Bernard Marti écrit :

> Dieu m'a donné la bonne chance d'un amour dont
> je suis fort aise. Je caresse et j'aime au loin. Il n'est homme
> plus heureux que moi, quand je m'en vais fier de ma bien-
> aimée, mais elle est trop lointaine.
>
> J'avais une autre amie proche ; quelque douce qu'elle
> soit à mon amour, j'y renonce, car je ne puis m'avilir si
> la meilleure me reste. L'épervier à fière allure s'envole
> de la colline vers elle, la longue rompue, prenant largement
> son essor[22].

La « terre lointaine » représente un autre monde, un monde qui ne fait pas partie de la réalité du poète. C'est un monde idéal où se trouve la dame idéale, la parfaite dame, celle qui est la plus noble et la plus relevée et dont le prix est le plus haut. La dame lointaine n'est pas accessible et cela augmente le désir du poète. Gace Brulé chante : « Pour la belle que j'aime tant j'éprouve un si grand désir plus je suis loin d'elle, plus je la veux »[23]. Le poète préfère une amie lointaine qu'une autre qui est « proche » car, comme on l'a dit auparavant, il veut ce qu'il ne peut pas avoir, ce qui le met dans un processus d'efforts afin de l'obtenir. L'amie « proche » de Bernard Marti est douce mais cela ne suffit pas. Avec elle, il « s'avilit » puisqu'elle lui est offerte très facilement. Il choisit donc la première qui est meilleure car elle l' « ennoblit ». La femme lointaine est le symbole de

l'amour pur et la « dame-jamais-vue » de Jaufré Rudel est le point extrême de cette purification.

L'amour de loin est donc une forme idéalisée de l'amour. Dans leurs chansons les poètes ne chantent pas d'amours réelles ni vécues mais des amours idéales qu'ils pourraient vivre. Ça signifie d'ailleurs l'emploi du futur et du conditionnel, des formes verbales utilisées pour décrire une situation qui ne se passe pas au présent mais qui pourrait se passer au futur ou qui est espérée. Ainsi, Jaufré Rudel écrit : « je lui demanderai », « je m'abriterai près d'elle », « je la quitterai ». Raimbaut Vacairas, lui aussi, chante un amour idéal :

> Comment la perdrais-je, comment me serait-elle rendue
> la dame, si avant je n'ai rien eu d'elle ?
> On n'est pas amant, amante, par la pensée !
> Mais quand le soupirant devient amant,
> l'honneur est grand qui lui échoit.
> Les approximations sont cause de rumeur.
> Nue, je ne vous ai pas tenue, ni en rien vaincue.
> Je vous ai désirée, espérée... sans autre secours (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 107).

Cette distance qui sépare le poète de sa bien-aimée est abolie avec *l'ensongement*. L'image et l'idée de la dame possèdent l'âme du poète et cette possession se manifeste soit par l'ivresse onirique soit par des extases. Dans le premier cas, l'amant, ne pouvant pas l'atteindre autrement, il la rejoint dans le rêve. Il jouit d'elle pendant qu'il dort. Au réveil il constate qu'il n'a plus rien et que la distance continue à exister. Arnaut de Marolh nous donne un exemple caractéristique de cette situation : « Alors quand je dors, je tangue, je joue, je ris et de vous me réjouis. Au réveil. Je vois soudain qu'il n'y a rien. Je pleure et n'en peux plus » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 99). Le rêve est le seul moment où l'amant peut avoir du contact physique avec l'objet de son désir, comme Peire Rogier qui dit : « Sain et sauf et guéri, je le serai en m'endormant. Alors, je serai près d'elle sous la forme d'une perdrix, pour lui baiser les yeux et son teint frais » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 83). Il est évident que dans le rêve le poète trouve un refuge où il se sent protégé.

L'extase, c'est l'autre moyen par lequel le poète s'abstrait de la réalité quotidienne et jouit de sa dame. Tantôt quand il pense à elle, comme Gace Brulé qui écrit : « J'ai souvent le doux plaisir de penser à elle dans mes soupirs. À y songer j'ai tant de joie que j'en oublie tout le reste »[24], tantôt quand il contemple sa beauté, comme Guy, châtelain de Coucy : « sa beauté me frappe d'un tel émoi que devant elle je ne sais plus parler ; je

n'ose même plus regarder son pur visage, tant j'ai de peine à en détacher les yeux »[25], l'amant entre dans un état de fascination et il rappelle le croyant qui se perd dans la pensée de Dieu. On a déjà donné l'exemple de Rigaut de Barbezieux qui fait la comparaison entre l'extase religieuse et l'extase amoureuse. Il dit : « moi j'en suis là, Dame sublime devant votre corps précieux, car alors, j'oublie tout quand je vous regarde. Je crois prier ; je suis en fait anéanti » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 68). Dans un état pareil se trouve aussi Bernard de Ventadour qui chante :

> Je n'eus sur moi plus de pouvoir et je ne m'appartins
> plus, du jour où elle me laissa mirer en ses yeux, miroir
> qui beaucoup me plaît. Miroir, depuis que je me suis
> miré en toi, les soupirs profonds m'ont fait mourir. Je
> suis perdu comme se perdit en la fontaine le beau Narcisse[26].

Après avoir contemplé la dame, le poète se met sous sa domination et il semble avoir perdu le contrôle de soi-même. C'est comme s'il se trouvait dans une extase continue. On constate ici le rôle important que jouent les yeux à l'enamourement. Ils constituent le moyen par lequel l'amour entre dans le cœur de l'amant comme l'écrit Raimon Jordan :

> Car sans réserve, mon cœur est attiré par vous.
> Depuis qu'il vous a vue, je ne peux plus rien sur lui.
> Elle me fascine tant, votre présence délicieuse,
> que je suis en arrêt, là où vous êtes (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 95).

et aussi Chrétien de Troyes :

> je n'ai fait que suivre mes yeux
> qui m'ont engagé dans une voie
> dont jamais je ne sortirai ni ne suis jamais sorti[27].

Les oreilles sont également responsables de l'enamourement du poète, surtout de l'enamourement à distance comme dans le cas de Jaufré Rudel qui s'éprend d'une femme de ce qu'il a entendu dire d'elle, sans l'avoir jamais vue. L'importance du rôle de la vue et de l'ouïe est résumée dans le vers suivant de Guillaume IX d'Aquitaine : « Puisqu'on ne peut en trouver de plus noble, ni en voir de plus belle, ni même en entendre parler, je la veux pour moi seul » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 56).

On revient maintenant à la distinction que fait Bernard Marti entre les deux amies, la proche et la lointaine. Puisque la première avilit, la deuxième est celle qui ennoblit. Par extension, c'est l'amour à distance qui ennoblit, c'est-à-dire la *fin'amor* comme on l'a définie jusque le moment. D'ailleurs, *fin'amor* signifie amour fin, pur. Par conséquent, l'amour que chantent les troubadours est un amour qui ennoblit, qui purifie. Toutes les souffrances et les épreuves que l'amant endure sont source de purification et de

perfectionnement. Le progrès, l’évolution, c'est le but à atteindre. Bernard de Ventadour dit : « À mon avis une personne ne vaut rien si elle ne veut ni amour, ni joie, alors que tout ce qui existe se réjouit et ressuscite » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 74). Bertran de Born soutient de sa manière (en comparant l'amour à la guerre) qu'un tel amour a comme résultat l'amélioration de l'être : « La guerre, ça me plaît, même s'ils me font la guerre, l'amour et ma dame, toute l'année. [...] La guerre fait du rustre un courtois. Pour cela, bien faite, la guerre, ça me plaît » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 96). Le poète est conscient de cette amélioration et c'est pour cela qu'il veut que sa dame le maltraite. Arnaut Daniel de Riberac en est également conscient : « car l'amour, à l'instant, polit et dore mon chant, tout à elle, qui maintient le mérite et gouverne » et aussi « chaque jour, je m'affine et je m'épure, car je sers et suis la plus douce au monde » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 93). Voilà : le service de l'amant constitue, comme on l'a dit plus haut, une source d'épuration et d'affinement (d'où, *fin'amor*). De plus, l'amour élève l'homme ordinaire au-dessus de lui-même (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle la dame appartient à un rang supérieur) en l'incitant à faire des choses qui semblent hors de ses capacités, comme l’affirme Arnaut de Marolh : « L'amour me dit, quand j'y renonce, que souvent l'homme ordinaire veut conquérir plus qu'il ne conviendrait » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 100). Le même sens a également la phrase de Peire Vidal : « je veux me réjouir plus encore de la neige au sommet de la montagne, que de la fleur qui s'ouvre dans la plaine » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 111). Ayant comme mobile être digne de l'amour de sa dame, l'amant essaie de se dépasser. Guillaume IX d'Aquitaine exprime ce progrès en chantant que l'amour arrête le temps et renouvelle : « pour que mon cœur y trouve fraîcheur, ma chair nouveauté, sans plus jamais vieillir » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 56). C'est en s'efforçant toujours pour le meilleur, quels que soient les obstacles et les difficultés, que l’amant pourra se sentir complet, voire invincible comme se sent Bertran de Born : « Elle me donne un tel courage, que je pense ne jamais pouvoir être vaincu, fût-ce par le plus téméraire » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 98). L'amour lui donne une telle force d’âme qu'il sent que rien ne peut le toucher comme le sent aussi Raimbaut de Vacairas : « il ne peut m'arriver rien de mal, car vous me donnez discernement et fermeté » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 108).

On se rend compte que pour les troubadours, l’amour est la source de toutes les vertus : il rend une personne meilleure, il l'élève au-dessus de soi-même et il la

renouvelle. L’amélioration, le dépassement de soi et le renouvellement sont également l’état auquel conduit l'amour dans les récits courtois. En se référant à Cligès et Fénice, Chrétien de Troyes dit qu’ « il leur semble, quand ils sont dans les bras l'un de l'autre, que de leur joie et de leur bonheur le monde entier devienne meilleur » (*Cligès*, p. 174). Dans *Équitan* le roi dit à propos de celle qui aime : « Que deviendrait sa courtoisie si elle ne connaissait pas l'amour ? Et il n'est nul homme au monde, si elle l'aimait, que cet amour ne rendrait meilleur ! » (Marie de France, *Équitan*, p. 77). En outre, quel exemple serait plus caractéristique que celui de la dame dans le lai d’*Yonec*, où l’amour agit comme un sérum de rajeunissement, ou encore celui de Guigemar que tous considèrent comme « un homme perdu » car « il n'avait cure d'aimer » mais qui finalement trouve la guérison grâce à l’amour ? N’oublions pas non plus l’évolution de Lancelot et d’Yvain.

En conséquence, on peut dire que le héros trouve la perfection de soi-même dans un autre univers. La « terre lointaine » des troubadours est équivalente à l’Autre Monde des romans courtois : un monde qui n’appartient pas à la réalité du héros, où la dame-fée, autre dame lointaine, ne peut que symboliser cette perfection qu’il cherche loin de son pays. C'est pour cela que dans les romans courtois la découverte de l'amour ne va pas sans le dépaysement du héros et sans l'aventure. L’entraînement vers l'inconnu d'un autre monde et la distance parcourue, accompagnée d’une série d'épreuves, symbolisent l'accès à un état nouveau. Le chemin vers la dame est lié au progrès et à l’amélioration. La récompense de l'amour est l'aboutissement du trajet car c’est à la fin que le héros atteint le point culminant de valeur. Ainsi, le désir du pays lointain, se trouve en analogie avec l'*amor de lonh* de Jaufré Rudel et avec les vers de Peire Vidal qui se range contre la médiocrité et pour la quête de la perfection dans un autre monde : « J'aime la neige autant que les fleurs, mais le preux mort plutôt que le vivant médiocre » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 110).

3.3. Le désir

On va le répéter encore une fois : plus la dame aimée est difficile à obtenir ou plus loin elle se trouve, plus le désir de l'amant est nourri. C'est surtout Jaufré Rudel celui qui, avec ses chansons, représente le mieux l'idée que le bon amour c’est l'amour lointain, le bon

amour c'est un « désir ». On a dit encore que la possession de l'objet désiré rend l'homme triste et que dans les poèmes lyriques, la joie d'amour provient du long désir : l'amant vit joyeux du seul fait qu'il désire sa dame et alors ce qui importe c'est le prolongement du désir. La question qui résulte maintenant concerne la nature de cet amour : est-ce donc un amour platonique ?

Comme on l'a déjà dit, la *fin'amor* est un sentiment très épuré. Toutefois, ce sentiment ne peut pas être assimilé à une amitié platonique parce que la référence au contact physique est fréquente. La *fin'amor* reste associée au désir charnel. Elle permet à l'amant d'embrasser, caresser, baiser sa dame, à être admis à son coucher et à s'allonger auprès d'elle, à la contempler nue ou à peine vêtue, voire à l'embrasser nue, en chambre encourtinée ou en verger. Citons quelques exemples : Arnaut Daniel de Riberac souhaite : « Puisse-t-elle de corps, non d'âme, me recevoir au secret de sa chambre » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 91) et de même Arnaut de Marolh chante : « Ainsi va mon esprit, droit, dame à vous que je brûle de voir. C'est ainsi que je désire la nuit, le jour, cela m'obsède, être tout à la soif de vous. Embrassée, baisée, caressée... » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 99-100) en montrant qu'en ce qui concerne la *fin'amor*, l'esprit et la matière sont étroitement liés. Rimbaut de Vacairas dit à sa dame : « Nue, je ne vous ai pas tenue, ni en rien vaincue. Je vous ai désirée, espérée... sans autre secours » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 107). Tenir sa dame nue est aussi le désir de Guy, châtelain de Coucy : « Que Dieu maintenant m'honore à un point tel que celle qui a pris mon cœur et ma pensée, je puisse une fois la tenir nue entre mes bras avant de partir outre-mer ! »[28]. Enfin, Peire Vidal exprime son propre souhait : « Et si je pouvais vous servir agréablement entre le moment où vous vous dénudez et celui où vous vous rhabillez, rien de contrariant ne pourrait arriver » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 111). On s'aperçoit que la sensualité émerge de toute la poésie lyrique.

Les deux lieux qui servent de sanctuaires à cet amour sont le « verger » et la « chambre ». Jaufré Rudel nous donne un exemple :

> Amour de terre lointaine, par vous tout mon cœur souffre ; je n'y puis trouver remède, si d'abord je ne me rends, attiré par un amour grisant, en un verger, protégé de rideaux, auprès de l'amie désirée[29].

et aussi :

> Que Dieu, qui fit tout ce qui va et vient, et fit naître en moi l'amour lointain, me donne le pouvoir, comme je l'ai à cœur, de voir cet amour lointain, vraiment, de mes

yeux, si bien que la chambre et le jardin m'apparaissent
comme un palais éternel[30].

De plus, Arnaut Daniel de Riberac écrit : « Au secret, [...] j'aurai joie en verger ou en chambre » (J.-C. Marol, *op. cit*., 91) et « s'il lui plaît, je veux être en sa chambre » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 93). Le verger et la chambre sont des lieux clos qui se trouvent à l'écart du monde ordinaire. Le verger constitue pour l'amant une sorte de paradis et il est aussi associé à la nature printanière qui, comme on va le voir, joue un rôle très important dans la poésie lyrique. La chambre est synonyme de l'intimité. C'est dans la chambre, où l'amant pourra contempler sa dame nue se rendant à son lit ou s'allonger auprès d'elle, des cérémonies qui exigent de la discrétion. La chambre, c'est donc le lieu saint où est célébré par l'amant-prêtre le culte de la dame-déesse.

Il faut ici noter de nouveau l'emploi du subjonctif (puisse), de l'imparfait (pouvais), du futur (aurai) et du conditionnel (pourrait), comme aussi du passé composé (je ne vous ai pas tenue) et des phrases qui expriment le souhait (je brûle de) pour souligner le fait que les troubadours parlent le plus souvent au mode irréel. Ce sont des évocations projetées dans le futur, contenues dans le désir et l'imaginaire, sans correspondre à un fait réel passé ou présent.

Donc, la contemplation de la dame nue ne la honnit pas. C'est pour l'amant une récompense qui n'est pas contre les règles de la *fin'amor*. En plus, la dame peut prier son amant de s'allonger près d'elle à condition de ne pas outrepasser ses avantages. Il s'agit ici de l'*asag* ou épreuve d'amour qui, comme nous le dit Nelli[31], tient la place du « fait » et a trois significations essentielles : 1) Il ressemble aux subterfuges érotiques utilisés par les femmes prudes pour tromper le désir sans perdre l'honneur : il est donc *amor imperfectus* ; 2) Il constitue pour l'amant qui peut contempler et embrasser sa dame la récompense suprême de sa fervente fidélité : l'*asag* donne la *Valeur* ; 3) Enfin et surtout, il permet à la dame de « mettre à l'essai » son ami pour vérifier s'il l'aime d'amour de cœur ou s'il la désire seulement comme objet charnel : l'*asag* est une épreuve imposée à l'homme *par la femme*. Et comme l'*asag* est le privilège des dames et l'expression de leur supériorité, ce sont surtout les *trobairitz* (qui en général se montrent plus passionnées et sensuelles) qui en ont parlé dans leurs chansons. Citons deux exemples, l'un par la comtesse de Die :

Bel ami, si avenant, si beau,

quand vous tiendrai-je en mon pouvoir,
couchée avec vous un soir,
pour vous donner un baiser d'amour.
Sachez que mon grand désir
est de vous prendre au lieu de mon mari,
dans la mesure où vous ferez la promesse
de tout faire selon ma volonté (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 78-79).

et l'autre par Azalais de Porcairagues :

Bel ami au beau désir,
je suis en gage pour vous toujours,
courtoise, jolie.
Si vous ne me demandez rien d'outrageant,
bientôt nous ferons un essai
et je serai à votre merci.
Vous m'avez juré votre foi
de ne pas mettre en faute (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 85).

En conséquence, on ne saurait qualifier la *fin'amor* « ni d'absolument platonique, ni de franchement naturaliste »[32]. Elle « unit indissolublement, dans une synthèse psychologique et poétique, attirance érotique et rayonnement intérieur »[33]. Les évocations naturalistes, exprimées toujours en forme de souhait ou de rêve, ne sont jamais rapportées au « fait ». L' « acte » ne doit jamais avoir lieu puisqu'il constitue le privilège exclusif de l'époux, car sans l' « acte » le mariage est considéré comme nul. Ce qui caractérise donc la *fin'amor* ce n'est pas la continence, au sens chrétien, mais l'idée que « l'amour peut être autre chose, ou plus que le fleuve de feu, la flamboyante concupiscence de la chair »[34], l'idée que l'amour peut devenir un moyen de perfectionnement spirituel pour celui qui aime. C'est exactement à cette idée que consiste la découverte des troubadours : ils ont réussi à « régulariser », c'est-à-dire à soumettre à des règles, la tendance sexuelle en assurant sa purification et en donnant ainsi un sens nouveau à l'idée de l'amour.

Dans la poésie lyrique donc les choses sont assez simples : puisque l'amour est toujours adultère, le désir ne peut en aucun cas exister dans le mariage. Il est le privilège de l'amant par opposition au « fait » qui est le privilège du mari. Mais dans les récits courtois les choses sont un peu plus compliquées puisque d'un côté le mariage prend avec Chrétien de Troyes un aspect nouveau et devient la forme d'union idéale où le désir prend sa place et de l'autre côté, dans plusieurs cas d'amour adultère, l' « acte » n'est pas exclu, ni réservé au mari.

Commençons par les trois romans de Chrétien où le mariage n'est plus une affaire réglée mais le cadre auquel l'auteur introduit le vrai amour. En se référant à la nuit

nuptiale, dans *Érec et Énide*, il nous dit : « vous entendez maintenant la joie et le plaisir qu'il y eut dans la chambre et dans le lit » (*Érec et Énide*, p. 53) et il ajoute : « Le cerf traqué qui haltère de soif ne désire pas tant la fontaine, et l'épervier, quand il a faim, n'accourt pas si volontiers à l'appel qu'ils n'étaient heureux de voir approcher le moment où ils allaient reposer dans les bras l'un de l'autre. Cette nuit-là, ils ont bien rattrapé le temps qu'ils avaient perdu à atteindre » (*Érec et Énide*, p. 53). Ainsi, le désir conduit les amants au mariage et une fois mariés, ils continuent à s'adonner aux délices de l'amour. Érec « voulait jouer avec sa femme, dont il fit son amie et son amante. Il avait mis toute son entente à l'embrasser et à la baiser ; ils ne cherchaient pas d'autre agrément. […] Il advint une matinée, qu'ils étaient couchés en un lit où ils avaient eu beaucoup de plaisir : ils étaient étendus bouche à bouche, dans les bras l'un de l'autre, comme il sied à ceux qui s'aiment mutuellement d'un grand amour » (*Érec et Énide*, p. 64, 65). Le désir pour son épouse est d'ailleurs la raison de sa *recréance*.

De même dans *Cligès* « Alexandre aime et désire celle qui soupire d'amour pour lui » (*Cligès*, p. 26) et Soredamor désire ce qui la tourmente (Cligès, p. 24). C'est surtout avec ce roman que Chrétien veut montrer que le désir et l' « acte » doivent concerner une seule personne, la personne aimée. On se rappelle la phrase de Fénice « qui a le cœur a aussi le corps » (*Cligès*, p. 92). Fénice refuse d'avoir des rapports avec Alis (ce premier mariage peut être alors considéré comme nul) et ne donne son corps qu'à Cligès, celui qui deviendra son mari à la fin du roman. Enfin Yvain éprouve également une folle passion et un vif désir pour celle qui deviendra ensuite sa femme (*Le Chevalier au lion*, p.40-41).

Continuons avec *Le Chevalier de la charrette* où Chrétien revient au modèle de la *fin'amor* à cause de Marie de Champagne. Un même désir entraîne les amants, « lui vers elle, elle vers lui. [...] Ils se sont assez rapprochés pour se tenir tous les deux par la main. Mais impuissants à se rejoindre mieux, ils sentent l'un et l'autre une disgrâce extrême » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 129). Lancelot est dans le verger, devant la fenêtre de la chambre de Guenièvre. La reine n'a promis qu'un échange de propos et que les douces privautés possibles entre les barreaux de la fenêtre : « Nous serons moi dedans, vous dehors. Vous ne parviendrez pas à pénétrer ici. Je ne pourrai non plus arriver jusqu'à vous, sauf par les mots que je dirai ou bien avec la main » (*Le Chevalier de la charrette*,

p. 127). Mais ni les paroles ni le toucher des mains ne suffissent. Le désir amoureux est tel que Lancelot parvient à desceller les barreaux et entre dans la chambre :

> La reine lui tend les bras à sa rencontre, et puis l'enlace et l'étreint sur son cœur, et l'a bientôt près d'elle attiré dans son lit. […] Maintenant Lancelot voit ses vœux exaucés, puisqu'à la reine agréent sa compagnie et son soulas, puisqu'il la tient entre ses bras set qu'elle entre ses bras le tient. Dans son plaisir d'amour il goûte un tel bonheur, né des baisers, de toute la fête des sens, qu'ils leur advint en vérité un prodige de joie. Jamais encore on n'entendit parler de pareille merveille. Mais je saurai toujours me taire à son propos. Tout conte doit la passer sous silence. La plus haute et la plus délectable des joies fut celle que le conte entend garder secrète (*Le Chevalier de la charrette*, p. 131).

On ne peut pas savoir si les amants arrivent jusqu'au bout, Chrétien n'est pas assez clair car, comme les troubadours, il veut montrer que l'amour est plus que la satisfaction physique. Ce qui importe c'est l'union spirituelle des deux amants, la plénitude qui remplit leurs âmes. Cela montrent d'ailleurs les termes « fête des sens », « prodige de joie » et « merveille ».

L'aventure amoureuse de Perceval constitue un cas à part car il n'y a ni mariage ni adultère. Le nouveau chevalier rencontre Blanchefleur et avec elle il découvre les délices de l'amour : « Et lui la tenait serré contre lui en l'embrassant, tandis que doucement et gentiment il la fait entrer sous la couverture. La pucelle souffre ses baisers, et je ne crois pas qu'il lui en coûte beaucoup. Ainsi reposèrent-ils la nuit côte à côte, bouche à bouche, jusqu'au matin que le jour approche » (*Le conte du Graal*, p. 32). En plus, « ce qui leur plaît davantage, c'est d'échanger baisers et caresses et douces paroles. [...] Assis l'un contre l'autre, le valet et son amie peuvent mener leur déduit tout à leur aise : elle se serre contre lui, il répond par un baiser, et chacun est heureux de la joie de l'autre. [...] Chaque mot était ponctué d'un baiser si prenant et si délicieux qu'elle lui mettait la clef d'amour en la serrure du cœur » (*Le conte du Graal*, p. 35, 37-38). Cependant Perceval ne vit pas un grand amour. Pour le jeune homme naïf le plaisir des baisers et des caresses est simplement une nouvelle expérience qui fait naître en son cœur un mélange de tendresse et de pitié pour la jeune fille. De plus, c'est une expérience qui contribue à la formation et à l'enrichissement de sa personnalité. Comme la seule pensée de la dame aimée ennoblit l'amant-poète, ainsi la pensée de Blanchefleur et le souvenir de son teint dans l'épisode des trois gouttes de sang sur la neige, contribuent à la transformation du jeune homme rustre et naïf en noble chevalier. Cette expérience n'est donc qu'un degré dans cette

transformation. On pourrait encore dire que la sensualité du passage rappelle celle de la poésie lyrique. Il y a le désir amoureux mais le contact physique se limite aux étreintes, aux baisers et aux caresses. Les deux jeunes passent la nuit allongés dans le même lit et entrelacés, mais ils n'arrivent pas au « fait ». Pourtant « c'est d'un élan naïf, en toute ingénuité, et peut-être en raison même de son inexpérience, que Perceval se rapproche d'un comportement conforme à certaines règles de la *fine amor* »[35]. Perceval n'est pas l'amant assujetti volontairement à sa dame. D'ailleurs, la condition de Blanchefleur n'est pas non plus celle de la dame des troubadours, puisqu'elle est châtelaine indépendante et demoiselle à marier. En outre, dans ce dernier roman de Chrétien le héros n'arrive pas au mariage. Avant de partir du château de Blanchefleur pour chercher sa mère, il promet de revenir mais le roman reste inachevé et on ne peut pas connaître la fin qu'il pourrait avoir. On peut supposer qu'à la fin de ses épreuves le héros reviendrait et épouserait Blanchefleur mais à ce moment Perceval n'est pas encore prêt. Ce qui lui manque c'est le progrès au niveau moral et spirituel. « Tant qu'il n'a pas terminé ses apprentissages, tant que l'aventure et l'épreuve du Graal n'auront pas consacré la qualité exceptionnelle de son destin, Perceval ne doit pas être contraint dans son développement individuel par les limites d'un devoir social, — mariage et défense d'une terre seigneuriale »[36]. Il faut encore un long chemin afin que la transformation du héros soit complète.

Passons maintenant aux lais de Marie de France et commençons par ceux qui racontent des amours adultères. Les amants s'adonnent aux jeux érotiques et souvent ils vont jusqu'au bout, donc dans ces cas l' « acte » n'est plus réservé au mari. Dans *Guigemar*, les amants « jouent et parlent ensemble, et souvent se baisent et s'accolent. Et beaucoup d'autres caresses que les amoureux savent bien. Pendant un an et demi, Guigemar vécut près d'elle. Leur vie n'était que délices » (Marie de France, *Guigemar*, p. 21). Dans *Équitan* « le roi a obtenu l'amour de la dame et le don de sa personne » (Marie de France, *Équitan*, p. 81) et dans *Yonec* l'amant laisse la dame enceinte d'un enfant !

C'est seulement dans le lai du *Laüstic* où « le chevalier et la dame s'y adonnèrent de tout leur cœur, par paroles et par regards » (Marie de France, *Laüstic*, p. 3) mais cela se passe parce qu' « ils ne pouvaient pas venir ensemble à leur volonté, car la dame était étroitement gardée quand son ami était dans la ville » (Marie de France, *Laüstic*, p. 2-3). Ils veulent venir ensemble mais les conditions ne le permettent pas. C'est le lai le plus

proche au modèle de la *fin'amor*. La dame est seulement regardée, pas touchée. Le contact physique désiré peut prendre seulement la forme du souhait ou du rêve et cela nous rappelle l'amour lointain des troubadours et la purification du désir.

Mais il y a des cas qui ne correspondent ni au modèle de la *fin'amor*, car la dame ne fait pas partie d’un triangle amoureux, ni au modèle de Chrétien de Troyes, car on n'a pas de mariage, au moins au début de l'histoire, à cause des conditions sociales défavorables. Ce sont les lais de *Milon* et de *Frêne*. Dans le premier, l'héroïne n'est pas l’épouse d’un grand seigneur. C'est la fille d'un baron qui prend l'initiative de prier d'amour un chevalier dont elle a entendu parler. La *fin'amor* enseigne que l'amant doit être prêt à faire le plaisir de sa dame mais ici c'est la jeune fille qui est « prête à faire son plaisir » (Marie de France, *Milon*, p. 108). Ainsi « tous les soirs près de sa chambre, en un verger où elle allait s'ébattre, Milon venait la voir ; tant il y vint, tant il l'aima, qu'il enceinta la damoiselle » (Marie de France, *Milon*, p. 108). Cette fille se conduit comme la dame proche des troubadours qui avilit et ne rappelle en rien la dame de la poésie lyrique mais cela ne semble pas concerner Marie de France. Ainsi on constate que les rapports sexuels entre le chevalier et la jeune fille ne sont pas réservés au mari (du moment que les amants sont célibataires) ni ne visent à la procréation (puisque la naissance de l’enfant est gardée secrète et l’enfant est donné à la sœur de la fille). Voire la jeune fille est ensuite mariée par son père à un autre homme riche et puissant et alors le triangle amoureux se forme. Les deux amants correspondent pendant vingt ans ayant comme messager un cygne et ne se marient que quand le premier mari est enfin mort.

Telle est à peu près l'histoire de Frêne, la fille qui grandit dans le couvent sans avoir connu ses parents et en ignorant sa vraie identité. Le désir de Goron, un bon seigneur qui vient la voir après avoir entendu parler de sa beauté, est si intense que « tant il la supplie, tant il lui promet qu'elle lui octroie ce qu'il demande » (Marie de France, *Frêne*, p. 63). Le problème de la naissance d'un enfant illégitime est ici de nouveau posé : « si vous deveniez enceinte auprès d'elle [l'abbesse], songez comme elle serait courroucée ! » (Marie de France, *Frêne*, p. 63). Ainsi la jeune fille part du couvent et suit son amant dans son château. Elle devient sa maîtresse. Le chevalier l'aime mais il ne peut pas l'épouser du moment qu’elle appartient à un rang inférieur. Ce mariage ne peut s'accomplir qu'à la fin quand la vraie identité de Frêne est découverte. Encore une fois ce

sont les conditions sociales qui rendent le mariage impossible et dans ce cas l'union libre s'y substitue.

On a vu donc que le désir amoureux conduit soit au mariage, soit à l'union libre quand le mariage est souhaité mais pas permis par les conditions sociales, soit à l'adultère, en fait ou en pensée. On va maintenant parler de l'amour de la fée qui s'offre spontanément au chevalier, sans scrupules et sans longue attente par opposition à la dame des troubadours dont l’amour exige une longue patience. Il s’agit de ces fées qui, dans les landes et les forêts et en forme des pucelles et demoiselles, s’exposent quasiment nues pour offrir aux chevaliers errants « le repos du guerrier ». Ces fées symbolisent les forces de la nature et la voix de l'instinct et ainsi elles se présentent capricieuses, volages et libertines. Leur amour est comme « une grâce inattendue, une illumination soudaine, un don total »[37].

Par exemple, la fée de Lanval apparaît « étendue sur un lit magnifique, vêtue simplement de sa chemise. [...] Elle a le côté découvert, la jambe et le sein » (Marie de France, *Lanval*, p. 34). Sans attendre, le chevalier peut prendre jouissance de son corps et en plus il peut l'appeler quand il a envie de la voir : « quand vous souhaiterez ma présence, il n'est point de lieu [...] où je ne me présente à vous, prête à faire votre plaisir » (Marie de France, *Lanval*, p. 36). On ne pourrait pas imaginer la fée de Lanval se marier car cette fée garde encore les traits de la fée des mythes primitifs. Elle n’est pas humanisée comme le sont les dames-fées des romans courtois et des lais.

Une telle fée est aussi la demoiselle entreprenante que rencontre Lancelot : « Sire, non loin d'ici mon manoir est prêt à vous accueillir, si cet abri vous agrée pour la nuit. Mais j'y mets une condition ; votre hébergement n'ira pas sans que vous me teniez compagnie dans mon lit. Je ne vous en fais don qu'à ce prix » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 48). Voilà ! On a une fée qui s’offre sans scrupules au chevalier errant. « D'un tel présent, plus d'un lui aurait rendu grâces mille fois » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 48). Mais pour Lancelot, le parfait et dévoué amant, cette demoiselle ressemble à la dame « proche » des troubadours qui avilit. Ne pas céder à la tentation le rend encore plus digne de l’amour de sa bien-aimée. Il n'est pas comme tous les autres, il est supérieur car l’amour le fait se distinguer. Ainsi même la demoiselle reconnaît sa valeur : « Depuis que j'ai connu pour la première fois un chevalier, aucun ne m'a paru valoir le tiers d'un denier angevin, hors

celui-ci. A ce que je présume, il veut s'essayer à un grand exploit, si pénible et si périlleux que nul chevalier n'osa jamais tenter le pareil » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 55).

Qu’il s’agisse donc d’un amour légitime ou d’un amour adultère ou encore d’une union libre, c’est de nouveau dans le verger et la chambre où les amants découvrent les délices de l’amour, isolés du monde extérieur. Citons quelques exemples : après la fausse mort de Fénice, Cligès l'emmène dans une tour pour la cacher. C'est dans cette tour comme aussi au verger secret de la tour que les deux jeunes peuvent finalement vivre leur amour : « C'est là que les amants connaissent la joie et le plaisir. Une haute muraille, attenant à la tour, fermait le verger et ainsi personne ne pouvait y accéder sans entrer d'abord par la tour » (*Cligès*, p. 176). Cette muraille constitue la frontière qui sépare le monde des amants du monde ordinaire. Dans le monde des amants le temps semble ne pas s'écouler. Il est difficile que ces deux mondes puissent coexister. Il faut que l'existence de celui des amants soit gardée secrète. Ainsi une fois les amants vus et le secret révélé, ils sont obligés de s'enfuir. Pour retrouver le bonheur il faut que l'empereur Alis meure, c'est-à-dire il faut que le monde ordinaire subisse un changement.

Lancelot de son côté doit traverser un verger clôturé afin d'arriver à la chambre où se trouve la reine. Heureusement pour lui « un pan du mur clôturant le verger s'était écroulé depuis peu. Il se glissa par cette brèche et bientôt arriva tout près de la fenêtre » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 129). Cette fenêtre est grillée mais « l'obstacle des barreaux ne l'arrêtera pas » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 129). Il arrache les barreaux et il entre dans la chambre. On voit donc qu'il y a deux obstacles qui rendent l'accès à la chambre très difficile sinon impossible, celui du mur et celui de la fenêtre grillée. C'est seulement le parfait amant qui sera capable de les dépasser. Ainsi la chambre devient le sanctuaire où est célébré l'amour.

C'est également dans un verger clôturé seulement d'air où « tout l'été et tout l'hiver, il y avait des fleurs et des fruits mûrs. [...] Parmi les oiseaux qui volent sous le ciel et qui par les chants charment l'homme pour le divertir et le réjouir, il n'en était aucun qu'on ne pût entendre ici, et plusieurs de chaque espèce » (*Érec et Énide*, p. 151) et où la pucelle allongée sur un lit d'argent tient Maboagrain dans l'épisode de la Joie de la Cour.

Dans *Guigemar* le lieu où vit la dame est décrit comme ça : « Sous le donjon, un verger clos de toute part descendait jusqu'à l'eau. L'enceinte était en marbre vert, haute et très épaisse, avec une seule entrée où nuit et jour des gardes veillaient. À l'autre bout s'étendait la mer, et personne ne pouvait arriver de ce côté, si ce n'est en bateau. C'est là que le sire, pour mettre sa femme en lieu sûr, avait bâti une chambre » (Marie de France, *Guigemar*, p. 12-13). Dans *Yonec*, la dame est aussi enfermée « en une grande chambre pavée » (Marie de France, *Yonec*, p. 72).

Dans ces deux lieux donc, étroitement liés au désir et aux jeux amoureux, au bonheur et à la joie, les amants se replient sur eux-mêmes et ne s'intéressent point aux devoirs de la vie collective. Tout lien avec la vie sociale, et les responsabilités qui en dérivent, est brisé. Ils oublient le reste du monde et c'est comme s'ils n'y existaient qu'eux. Le verger et la chambre sont des lieux sacrés qui isolent et protègent les amants du conformisme du monde extérieur.

On a dit que les dames-fées des romans courtois sont une synthèse de la fée des mythes primitifs et de la dame des troubadours. C'est de la même manière que l'amour prompt et soudain de la première s'unit à la conception de la *fin'amor* pour former l'amour tel qu'on le trouve dans l'œuvre de Chrétien et de Marie de France. Cela signifie qu' « en apportant ses raffinements, sa délicatesse et ses exquises complications l'amour courtois n'a pas manqué de corriger, sans l'abolir, ce que l'amour de la fée pouvait avoir de brut, de trop direct, de simple dans sa fraîcheur et sa spontanéité. […] Autrement dit, la *fine amor* a rendu plus intérieur l'amour de la fée »[38]. Les troubadours ont réussi à purifier le désir érotique. Chrétien l'a introduit dans le mariage et même dans le cas de l'amour adultère de Lancelot et de Guenièvre, il a insisté sur la nature spirituelle de l'amour : l'amour est plutôt l'union des cœurs.

3.4. La joie d'amour

Dans la poésie lyrique on rencontre souvent le mot *joi*, un mot-clé qui se réfère à un sentiment nouveau et inconnu des anciens et de la chrétienté du Moyen Âge. Selon Frappier le *joi* « traduit sans doute une exaltation intérieure, un 'état d'esprit qui élève l'homme au-dessus de lui-même', une allégresse si violente que tout l'être s'en trouve

renouvelé »[39]. Et il ajoute : « le sens oscille entre une joie, une euphorie de type spirituel et l'idée ou le fait de la jouissance amoureuse »[40] puisque, comme on l'a vu, le *joi* n'apparaît guère dans les textes comme séparable du désir et du plaisir amoureux.

Le *joi* est surtout associé à la dame aimée, à sa pensée ou à sa présence. Jaufré Rudel chante : « Jamais d'amour je n'aurai joie si je n'ai joie de cet amour lointain »[41] et Raimbaut de Vacairas : « Jamais joie ne sera plus entière, si je vous ai, si vous m'avez » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 108). De plus, Cercamon écrit : « Pour une joie je chavire. Si extrême... Je n'ai jamais aimé autant ! » (J.-C. Marol, op. cit., p. 63) et aussi Guy, châtelain de Coucy : « De toutes les joies la plus grande vient de la femme que j'aime »[42]. La chanson est le moyen par lequel le poète exprime le *joi*. Là où il y a la joie, il y a aussi le chant, comme dans le cas de Peire Vidal : « Dans mes pensées sont joie et chant » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 111) et de Gaucelm Faidit : « J'ai le droit de chanter là où je vois, démesure, plénitude et conquête amoureuse, selon ce qui vous plaît » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 102). On peut alors dire que le *joi* est pour l'amant-poète ce que l'introduction dans un univers enchanté est pour l'amant-chevalier : le moyen d'abolition du monde vulgaire — par une féerie extérieure dans le cas du chevalier, par une « féerie intérieure »[43] dans le cas du poète.

Très souvent, la belle saison et le chant des oiseaux peuvent apporter le *joi* en l'absence de toute femme réelle, comme une espèce d'aspiration indéfinie à l'amour épuré. Beaucoup des poètes commencent leurs chansons en nous introduisant dans le paysage printanier. Le chant du rossignol, la verdure des bois et des vergers, les fleurs et les ruiseaux, tout cela rappelle à l'amant l'image de celle qu'il aime. Ainsi, il se sent comblé de joie. Guillaume IX d'Aquitaine écrit :

> Puisque je vois de nouveau fleurir les près et les ver-
> gers reverdir, les ruisseaux et les fontaines remuer une
> eau claire, les brises et les vents, bien doit chacun jouir
> de la joie dont il s'éjouit[44].

C'est la même image pour Guiraut de Bornelh :

> Quand je vois les rameaux fleurir
> et que chantent dans leur bocage
> les oiseaux énamourés,
> tout pensif que je sois
> et pris par les soucis,
> à voir ainsi, chants, vergers, près,
> je me renouvelle et souris (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 87).

et pour Gaucelm Faidit qui chante : « la source et le ruisseau clair rendent mon cœur allègre, et le pré et le verger » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 103). Mais celui dont le nom s'associe plutôt à la fête printanière de la nature est Bernard de Ventadour. Dans son œuvre on trouve surtout des vers comme les suivants :

> Quand l'herbe pousse drue et la feuille s'étire
> et la fleur pointe à la branche
> et le rossignol, haut et clair,
> lance sa voix et module son chant...
> Joie : lui. Joie : la fleur.
> Joie : moi-même. Joie : ma dame par-dessus tout.
> De toute part, la joie m'enclôt et me guide.
> mais seule est joie, qui toute autre joie anéantit (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 72).

Encore :

> Quand je vois l'alouette étirer
> de joie ses ailes au soleil,
> s'oublier et se laisser choir
> le cœur pâmé de douceur,
> Aïe... J'envie tellement
> ceux qui se réjouissent ainsi.
> C'est merveille que sur le champ
> mon cœur n'en fonde pas de désir (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 73).

Et aussi :

> Avec les feuilles des bois, des chênaies,
> avec les feuilles qui paraissent et le verdoiement
> des vergers et des grasses prairies,
> avec les oiseaux tristes, avant,
> maintenant gais sous la ramure,
> je chante et me réjouis
> et refleuris et reverdis
> et fais mes feuilles selon ma volonté (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 74).

Enfin :

> Quand je vois fleur, herbe, feuille,
> quand j'entends le chant des oiseaux du bocage
> et la joie de l'autre, quand je la reçois en plein cœur,
> mon chant redouble, naît, croît, se dépasse (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 74).

Le mois préféré qui symbolise le réveil de la nature est le mois de mai. « Lorsque les jours sont longs en mai, quelle douceur, ce chant d'oiseau au loin » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p.59) chante Jaufré Rudel et « début mai » c'est comment Raimbaut de Vacairas commence une de ses chansons (J.-C. Marol, *op. cit.*, p.107). Guy, châtelain de Coucy écrit également : « Le printemps et le mois de mai, la violette et le rossignol m'invitent à chanter »[45].

Ce renouvellement de la nature, l'amant-poète l'associe au renouvellement de son être à cause de l'amour. Les près verdoient, les vergers fleurissent, l'herbe pousse. Partout il y a la notion de la renaissance, du nouveau. Quand Bernard de Ventadour écrit « je chante et me réjouis et refleuris et reverdis » cela signifie que l'amour le fait renaître.

Cependant, la joie d’amour, cette joie exaltante qui élève l'homme au-dessus du commun, existe également dans les romans courtois. On a déjà dit que dans *Cligès*, Alexandre « ressent toute la nuit une profonde joie » et en plus « il se croit le maître du monde » à cause d'un seul cheveu. C'est la même joie que ressent Lancelot quand il trouve le peigne de la reine : « Le chevalier se sent ivre de joie en gardant les cheveux contre son cœur » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 60). Mais la joie n'est pas causée seulement par un objet qui appartient à la dame aimée. La plus grande joie, la plus complète est celle que ressentent les amants quand ils se trouvent l'un dans les bras de l'autre. C'est le cas de Cligès et de Fénice qu'« il leur semble, quand ils sont dans les bras l'un de l'autre, que de leur joie et de leur bonheur le monde entier devienne meilleur » (*Cligès*, p. 174) et c'est aussi le cas de Lancelot qui, dans les bras de la reine, « goûte un tel bonheur, né des baisers, de toute la fête des sens, qu'il leur advint en vérité un prodige de joie » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 131). Et si l'amour peut apporter à Lancelot la plus haute et la plus délectable des joies, c'est la « plus joyeuse joie » qui est réservée à Yvain (*Le Chevalier au lion*, p. 94). Il s'agit d'une joie si énorme qu’elle donne aux amants le sens de la plénitude. On a dit que le *joi* des troubadours c'est le but suprême, c'est la plus grande récompense car tout l'être de l'amant s'en trouve renouvelé. On donne ici l’exemple de la dame dans *Yonec* que la joie d'amour transforme en femme nouvelle. Au début du lai on apprend que la malmariée « à tant pleurer, à tant soupirer, sa beauté s'efface comme il advient à qui n'en a cure » (Marie de France, *Yonec*, p. 72). Mais dans la suite, l'amour lui donne tant de joie que sa vie prend un sens nouveau : « Il [Muldumarec] laissait sa mie en grande allégresse. Le lendemain, elle se leva, toute saine ; et la semaine qui suivit, elle fut très gaie. Elle donnait de grands soins à son corps ; elle recouvrait toute sa beauté » (Marie de France, *Yonec*, p. 77).

Aux vers des troubadours renvoie encore ce qui est dit dans le lai du *Laüstic* : « celui-là ignore la joie en ce monde, qui n'écoute pas le laüstic chanter » (Marie de France, *Laüstic*, p. 3-4). Dans la poésie lyrique, le rossignol est lié à la joie d'amour. Son chant, la

nature printanière, la pensée de la dame, tout se mêle pour créer une telle joie qui « toute autre joie anéantit » comme l'écrit dans une de ses chansons Bernard de Ventadour (J.-C. Marol, op. cit., p. 72). Nature printanière et joie d'amour se trouvent toujours liées car le renouvellement de la nature symbolise toujours le renouvellement de l'être. Dans le *Laüstic* on lit : « Longtemps, ils s'entraimèrent, tant que l'été arriva : les bois et les prés reverdirent, les vergers fleurirent. Les oiselets menèrent, à voix très douce, leur joie au sommet des fleurs. Ce n'est pas merveille si celui qui aime s'y adonne alors davantage. Et le chevalier et la dame s'y adonnèrent de tout leur cœur, par paroles et par regards » Marie de France, *Laüstic*, p. 3). En outre, c'est le renouvellement de la nature qui fait naître le besoin du renouvellement chez la dame dans *Yonec* : « Vint le renouveau d'Avril, quand les oiseaux mènent leurs chansons. [...] Elle pleure en revoyant la clarté du soleil. Elle soupire, se plaint, se lamente sans mesure » Marie de France, *Yonec*, p. 73). C'est la clarté du soleil qui rend la vie que la dame mène encore plus obscure. Le renouveau d'avril doit être accompagné par le renouveau de son être que seule la joie d'amour peut apporter.

Le renouveau du printemps et de l'été cause une excitation dans l'âme de celui qui est amoureux. Comme la nature se trouve à son plus grand épanouissement, ainsi l'amour, dans un paysage tout reverdi et renouvelé, atteint son apogée où tous les sens s'épanouissent également. Par exemple, Fénice vit heureuse avec Cligès dans la tour secrète mais

> au renouveau de l'été, quand fleurs et feuilles sortent des arbres, que les oiseaux se réjouissent, disant leur contentement en leur latin, il arriva que Fénice, un matin, entendit chanter le rossignol. Un bras à la taille et l'autre au cou, Cligès la tenait doucement et elle lui, en même temps. Elle lui dit : « Doux ami cher, grand bien me ferait un verger où je pourrais prendre mes ébats » (*Cligès*, p. 174).

La joie d'amour sera donc complète une fois mise dans un paysage printanier. Ainsi quand Fénice

> vit la porte s'ouvrir et le soleil qu'elle n'avait pas aperçu depuis longtemps inonder la salle, tout son sang bouillonna de joie et elle dit qu'elle était au comble de ses vœux, puisqu'elle pouvait sortir de sa réclusion et qu'elle n'avait pas envie d'une autre demeure. Elle est entrée en un verger agréable et plaisant. [...] C'est là que Fénice va s'ébattre et qu'elle fait son lit ; c'est là que les amants connaissent la joie et le plaisir. [...] Maintenant Fénice est heureuse, rien ne gâte son plaisir, quand, couchée sur les fleurs et sur le feuillage, au comble de ses vœux, elle peut à loisir embrasser son ami (*Cligès*, pp. 175-176).

Ici, on peut ajouter encore que tout roman de Chrétien de Troyes commence en donnant comme point de départ de toute aventure une fête religieuse célébrée le printemps ou l'été. Ainsi, « au jour de Pâques, à la saison nouvelle » commence l'histoire d'Érec, « lors d'une Ascension » celle de Lancelot et « à cette fête si importante qu'on appelle Pentecôte » celle d'Yvain. Quant au dernier roman il commence ainsi : « C'était au temps que les arbres fleurissent, que les bocages se couvrent de feuilles et les prés d'herbe verte, alors que dès l'aube les oiseaux chantent doucement en leur latin et que toute créature s'enflamme de joie » (*Le conte du Graal*, p. 8). On pourrait peut-être soutenir que le renouvellement de la nature avec lequel commencent les aventures du jeune homme symbolise le renouvellement et la transformation de soi qui va suivre.

3.5. L'amour-communion

Le sens nouveau que prend l'idée de l'amour au XII^{e} siècle consiste surtout à la communion purement sentimentale. Cela montrent d'ailleurs l'idéalisation de la dame, la distance qui sépare les amants, la purification du désir érotique, l'exaltation intérieure et la fête des sens. Sans cette communion l'union des corps n'est pour les poètes que « basse lubricité »[46]. L'amour pur est cet amour qui joint les cœurs des amants et c'est pourquoi les métaphores cordiales se rencontrent si souvent dans les poésies et les récits consacrés à lui. Pour rendre plus facilement comprise la parfaite communion sentimentale, les poètes provençaux utilisent le mythe du *cœur séparable* et de l'*échange des cœurs*, selon lequel le cœur ou l'âme de l'amant peut quitter son corps pour se transporter dans un autre lieu, là où se trouve la dame aimée. Quelques fois le corps de l'amant part en terre étrangère alors que son cœur reste derrière, comme dans le cas de Peire Rogier :

> Douce amie, je n'en peux plus :
> quel poids de vous quitter !
> [...]
>
> Je ne sais pas retenir ma plainte
> de voir finir notre union.
> Je pars en terre étrangère.
> [...]
>
> Là-bas s'en va mon corps fourbu.
> Ici reste mon esprit.

> J'ai tant froncé les sourcils
> que leurs racines m'irritent.
> Le mal est fait qui nous a séparés
> et je n'ai plus d'élan (J.-C. Marol, *op. cit.*, pp.82-83).

et de Conon de Béthune :

> Hélas ! Amour, quelle dure séparation
> il me faudra souffrir d'avec la meilleure
> qui fût jamais aimée et servie !
> Que Dieu, dans sa douceur, me ramène à elle,
> aussi vrai que je la quitte avec douleur !
> Hélas ! Qu'ai-je dit ? Je ne la quitte pas :
> si mon corps va servir Notre Seigneur,
> mon cœur reste tout entier en son pouvoir[47].

D'autres fois l'amant envoie son cœur loin en tant que messager comme le fait ici Raimon Jordan : « Ah Dieu quelle détresse : m'empêchent de la voir tours et murs. Mais ici me rassure un mien messager, mon cœur qui souvent va là-bas » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 94). C'est comme si le cœur n'appartenait plus au poète mais à la dame, comme l'affirme Chrétien de Troyes dans une de ses chansons : « et moi qui ne peux me séparer de celle devant qui je m'incline, je lui envoie mon cœur qui lui appartient ; mais je crois la servir bien peu en lui rendant ce que je lui dois »[48]. On a ici une sorte d'*échange des cœurs*, du moment que le cœur de l'amant quitte son corps pour entrer dans la poitrine de la dame. Ainsi les deux cœurs ne forment plus qu'un. Cela donne l'image d'une véritable communion d'âmes.

L'idée du *cœur séparable* existe également chez Chrétien de Troyes. Dans *Cligès* c'est le cœur de Fénice qui quitte son corps : « son cœur et son esprit sont à Cligès, où qu'il aille, et son cœur ne cherche plus à revenir à elle, si Cligès ne le lui rapporte, qui meurt du mal dont il l'a fait mourir » (*Cligès,* pp. 122-123). Elle semble n'avoir aucun pouvoir sur son propre cœur :

> Mon cœur quitte son logis et ne veut plus rester chez moi, tant il me hait, moi et la demeure que je lui offre. Eh bien, Cligès m'a traitée bien mal, lui qui a mon cœur en son pouvoir ! Il ne m'aime pas, je le sais bien, puisqu'il me le dérobe et me le ravit. […] Cligès n'aurait daigné admettre que son cœur fût pareil au mien ; le mien suit le sien à la dérobée : telle est l'union qu'ils ont réalisée. […] Mon cœur est prisonnier, [...] Que le sien voyage ou s'arrête, le mien s'apprête et se dispose à le suivre. Dieu pourquoi nos corps ne sont-ils assez proches pour que d'une manière ou de l'autre je puisse reprendre mon cœur ? Le reprendre ? Insensée, je l'arracherais à son bonheur et je pourrais le tuer ! Qu'il reste là-bas ! (*Cligès,* pp. 125-127).

Comme on l'a déjà dit on a ici une interversion des rôles : Fénice prend la place de l'amant soupirant. Néanmoins cela n'a pas d'importance car l'intention de Chrétien est de

montrer que l'amour est l'union des cœurs. Et si dans le cas de Fénice le cœur prend son envol pour suivre la personne aimée, dans le cas d'Yvain, le cœur de l'amant reste attaché à celui de la dame aimée et repose dans sa poitrine. Ainsi les deux cœurs forment désormais un seul :

> Mon seigneur Yvain, bien contre son gré, s'est séparé de son amie, alors que son cœur ne la quitte pas. Le roi emporte son corps, mais du cœur il n'emportera nulle parcelle. Car ce cœur est si étroitement attaché au cœur de la délaissée qu'il n'a pouvoir de l'emmener ; lorsque le corps est sans le cœur il ne peut vivre en aucune façon ; et que le corps survive sans le cœur, on n'a jamais vu semblable prodige. Ce prodige pourtant n'est-il pas arrivé pour mon seigneur ; lorsque le corps est sans le cœur il ne peut vivre en aucune façon ; et que le corps survive sans le cœur, on n'a jamais vu semblable prodige. Ce prodige pourtant n'est-il pas arrivé pour mon seigneur Yvain ? Son corps a retenu la vie sans le cœur qui, ayant coutume d'y loger, ne voulait le suivre davantage. Le cœur a trouvé bon séjour et le corps vit dans l'espérance de retourner vers lui (*Le Chevalier au lion*, pp. 71-72).

En faisant une interprétation ethno-sociologique de l'amour provençal[49], Nelli a écrit que le mythe du *cœur séparable* et de l'*échange des cœurs* est dérivé de l'échange des sangs tel qu'il a été pratiqué dans le compagnonnage chevaleresque. Cela signifie que l'amour épuré que chantent les troubadours est issu, non de la sexualité, mais de l'amitié et « qu'il ne s'est jamais éprouvé comme […] transcendant — ou même refusant — le fait charnel, qu'après avoir emprunté à l'amitié *masculine*, préalablement idéalisée, ses mythes et ses rites, et s'être, pour ainsi dire greffé sur elle »[50].

Un des rites qui caractérisent l'amitié masculine dans les sociétés primitives, c'est le rite d'affrèrement par le sang, pratiqué de la manière suivante :

> Les amis échangent leur sang, soit en buvant quelques gouttes mélangées à une potion, soit en faisant coïncider des incisions pratiquées à leurs bras, à leurs cuisses, ou, assez souvent, sur la poitrine, à la places du cœur. Il suffit parfois, pour que deux individus deviennent « frères », qu'ils mangent dans le même plat en présence de leurs parents et alliés — ou qu'ils participent à un repas commun en famille ou dans un temple — et qu'ils prononcent à haute voix le serment d'amitié. Dans toutes les cérémonies, ce qui importe, c'est qu'il y ait serment devant témoins : ce qui compte, c'est la solennité dont s'accompagne la promesse[51].

Les hommes qui pratiquent ce rite ne forment plus qu'un seul et même être, avec une seule âme, parce qu'ils ont mêlé leurs sangs où réside le principe vital. Comme l'*échange des cœurs* accentue le caractère volontaire de l'accord des amants, ainsi le rite d'affrèrement détermine une « amitié pure fondée sur un libre choix »[52]. Les critères du choix de l'ami sont relatifs à la valeur de l'homme, de la même manière que, dans

l'amour courtois, l'amant choisit la dame aimée pour ses vertus et ses qualités. La fidélité à l'ami finira donc par se transposer en fidélité à la dame et le dévouement des amis jusqu'à la mort, donnera le thème de la mort-par-amour dont on va parler plus loin.

Plusieurs peuples ont connu des rites de fraternité du sang, dont un est le peuple scandinave. Revenons donc au mythe de Sigurdr. Le héros, fiancé de Brynhildr, oublie cette dernière sous l'action d'un philtre que lui a fait boire Grimhildr, la mère des princes burgondes, Gunnarr, Högni et Guthormr, et de la belle et gracieuse Gudrun. En conséquence, il épouse Gudrun et aide Gunnarr à conquérir Brynhildr. Ayant pris l'apparence de Gunnarr, Sigurdr se présente devant Brynhildr et lui rappelle qu'elle a promis d'épouser le premier homme qui parviendrait jusqu'à elle, après avoir franchi la muraille de flammes qui entourait la halle que la valkyrie habitait. Quand Brynhildr, après une querelle qui éclate entre elle et Gudrun à propos de Sigurdr, comprend qu'elle a été trompée, elle exhorte Gunnarr et Högni à tuer Sigurdr. Mais le dernier s'est lié avec ses deux beaux-frères par le rite de fraternité « jurée ». Comme nous le dit Boyer, « à la suite d'un rituel élaboré, on se déclare frère d'un ou plusieurs hommes selon les principes de la consanguinité. Ce rite, magique, était absolument contraignant. Le respect de la parole donnée était considéré, chez les Scandinaves anciens, comme une loi imprescriptible. Y manquer revenait littéralement à se désacraliser »[53]. Ainsi, Gunnarr et Högni, « comme ils étaient liés à lui par des serments solennels, ils poussèrent Guthormr, leur frère, à le tuer » (*Edda de Snorri, Skaldskaparmal*, chap. VI, trad. R. Boyer)[54].

Cependant, au sens nouveau que prend l'amour renvoient, en plus du rite d'affrèrement, d'autres éléments du mythe, comme ceux concernant la distance qui sépare l'amant de sa bien-aimée, l'adultère et l'exclusion du « fait » entre les amants. Tout d'abord, Brynhildr, la dame-valkyrie, habitant la montagne de Hindafjall, est prisonnière derrière un rideau de flammes que personne n'a pu jamais traverser. Elle se présente donc comme une dame lointaine et inaccessible. Dans la *Chanson des Nibelungen*, la reine Brunehilde et le pays sur lequel elle règne ont toutes les apparences du merveilleux. Quand le roi des Burgondes Gunther (Gunnarr, dans la version nordique) apprend qu'il existe au-delà des mers une reine si belle, il s'éprend de cette reine lointaine, parée des prestiges du mystère et il demande l'aide de Siegfried afin de la conquérir. Après douze jours de navigation, ils arrivent enfin à son royaume. La reine

d'Islande, se présentant ici comme une dame mystérieuse et lointaine, peut être considérée comme le précurseur de la « dame-jamais-vue » de Jaufré Rudel, ou de la dame-fée des romans courtois, habitant un pays loin de la Cour du roi Arthur.

En outre, on peut dire que Brynhildr, Sigurdr et Gunnarr, forment une sorte de triangle amoureux. On explique : dans les versions primitives Brynhildr est une valkyrie magiquement plongée dans le sommeil par Ódinn pour la punir de lui avoir désobéi. La belle vierge endormie est ranimée par Sigurdr avec lequel elle échange dans la suite des serments d'amour. Cependant, Sigurdr épouse Gudrun et Brynhildr devient la femme de Gunnarr. Par conséquent, Brynhildr a un mari dont elle n'est pas amoureuse du moment qu'elle aime Sigurdr. De plus, l'héroïne ne perd pas sa virginité par son amant mais par son mari. Même quand Sigurdr, sous l'apparence de Gunnarr, franchit de nouveau le barrage de feu, il ne tente point de la posséder. En revanche, les trois nuits qu'ils dorment côte à côte, avant de l'emmener vers le roi Gunnarr, le héros ne se sépare jamais de son épée nue qu'il place entre Brynhildr et lui. Peut-être on trouve ici une trace de l'*asag* ou épreuve d'amour, « la cérémonie probatoire qui résume tout l'amour provençal »[55] comme constate Nelli qui ajoute :

> C'est dans l'*asag* que l'Érotique des troubadours s'est affinée. C'est de cette singulière coutume, qui prétendait susciter l'amour *chez l'homme*, en l'empêchant provisoirement de se manifester, qu'est issue aussi la passion moderne, c'est-à-dire la régulation du plaisir charnel en fonction du sentiment partagé. Car elle représentait l'*analyse* la mieux conçue pour isoler — un temps — l'amour de la sexualité, et pour le faire refluer ensuite sur elle dans l'union étroite des âmes et des corps, ce qui constitue bien l'essence actuelle — et peut-être éternelle — de l'amour-passion[56].

Le rite d'affrèrement, dont l'interprétation poétique est le mythe du *cœur échangé*, est alors le type d'union animique sur lequel est calqué l'amour provençal, un amour dont l'absolu devient le *joi*, la joie de désirer, un amour pur, infiniment supérieur à l'assouvissement, enfin un amour qui « n'a osé montrer son vrai visage qu'après l'avoir longtemps caché sous les masques les plus divers »[57] et qui a finalement pris « celui de l'Amitié »[58]. Cependant l'échange des cœurs ne constitue que « le but lointain, le terme ultime de l'amour, auquel l'amant ne pouvait parvenir qu'après s'être purifié lui-même par une série d'épreuves. L'affrèrement devait être 'mérité' par l'homme. Et c'est dans le cadre du service vassalique — transposé en service amoureux — qu'il apprenait à le 'mériter' »[59].

NOTES

[1] J. Dufournet, *op. cit*., pp. 89, 91.

[2] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 10.

[3] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. I, *op. cit*., p. 112.

[4] J. Dufournet, *op. cit*., pp. 89, 91.

[5] *Ibid*., p. 115.

[6] G. Picot, *op. cit*., p. 47.

[7] *Ibid*., p. 15.

[8] J. Dufournet, *op. cit*., p. 115.

[9] *Ibid*., p. 117, 119.

[10] *Ibid*., p. 135.

[11] G. Picot, *op. cit*., pp. 15, 17.

[12] J. Markale, *op. cit*., p. 119.

[13] *Ibid*., p. 119.

[14] J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, *op. cit*., p. 113.

[15] *Ibid*.

[16] J. Dufournet, *op. cit*., p. 87.

[17] *Ibid*., p. 89.

[18] J. Markale, *op. cit*., p. 123.

[19] *Ibid*., p. 118.

[20] G. Picot, *op. cit*., pp. 33, 35.

[21] *Ibid*., p. 43.

[22] *Ibid*., p. 47.

[23] J. Dufournet, *op. cit*., p. 133.

[24] *Ibid*., p. 133.

[25] *Ibid*., p. 113.

[26] G. Picot, *op. cit*., p. 39

[27] J. Dufournet, *op. cit*., p. 87.

[28] *Ibid*., p. 115.

[29] G. Picot, *op. cit*., p. 31.

[30] *Ibid*., p. 35.

[31] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. II, *op. cit*., p. 24.

[32] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. I, *op. cit*., p. 373.

[33] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 88.

[34] Henri-Irénée Marrou, *Les troubadours*, Seuil, Paris, 1971, p. 151.

[35] J. Frappier, *Chrétien de Troyes et Le mythe du Graal, Étude sur Perceval ou Le Conte du Graal*, *op. cit*., p. 102.

[36] *Ibid*., p. 107.

[37] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 47.

[38] *Ibid*., pp. 50-51.

[39] *Ibid*., p. 9.

[40] *Ibid*., p. 87.

[41] G. Picot, *op. cit*., p. 35.

[42] J. Dufournet, *op. cit*., p. 117.

[43] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, *op. cit.*, p. 51.

[44] G. Picot, *op. cit*., p. 19.

[45] J. Dufournet, *op. cit*., p. 115.

[46] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. II, *op. cit*., p. 46.

[47] J. Dufournet, *op. cit*., p. 125.

[48] *Ibid*., p. 85.

[49] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. II, *op. cit*., p. 199.

[50] *Ibid*., p. 202.

[51] *Ibid*., pp. 205-206.

[52] *Ibid*., p. 207.

[53] R. Boyer, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, *op. cit*., p. 108.

[54] *Ibid*., p. 109.

[55] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. II, *op. cit*., p. 324.

[56] *Ibid*., p. 324.

[57] *Ibid*., p. 326.

[58] *Ibid*., p. 326.

[59] *Ibid*., p. 321.

CHAPITRE IV : LES ÉPREUVES

4.1. Le tourment amoureux

Dans la religion le fidèle doit être toujours modeste et patient. Toute difficulté de la vie constitue une épreuve qu'il doit affronter, sans se plaindre, tout en étant armé de force psychique et de courage. Les épreuves de la vie terrestre sont la condition du salut éternel puisque le fidèle gagne, après sa mort, une place dans le royaume des cieux. Cette place vaut tous les maux, toutes les souffrances et les privations de la vie mortelle.

De la même manière, dans la religion de l'amour, l'amant prend la place du martyr. Pour mériter la dame adorée, il faut subir l'humiliation, la souffrance et la torture provoquées par elle. Puisqu'il lui est inférieur, c'est l'épreuve qui constitue le moyen de compensation de cette inégalité. Bien qu'il soupire, comme ici Cercamon : « Hélas ! De l'amour je n'ai su conquérir que tourments et chagrins » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 63), il aime être traité avec cruauté car à la fin ses peines seront reconnues et récompensées :

> Je trouve bon qu'elle m'écorche,
> ou me raille par-derrière ou par-devant
> car après ces maux viendront bientôt
> les faveurs, si tel est son plaisir (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 64).

Avec la comparaison qu'il fait, Guiraut de Bornelh déclare que la peine de l'amour est la condition indispensable pour que l'amant goûte ses plaisirs :

> Qui, sur une vraie pierre à aiguiser,
> ne veut frotter sa lame,
> jamais ne l'affûtera
> sur une molle fourrure (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 87).

Même si l'amour les prive du sommeil, comme Guillaume IX d'Aquitaine l'admet en chantant : « mon cœur ne dort ni ne rit »[1], les troubadours ne cessent pas d'exprimer leur bonheur provenant des tourments qu'ils subissent, comme le fait ici Raimbaut d'Orange : « vos beaux yeux sont pour moi des verges qui fouettent mon cœur en joie » (J.-C. Marol,

op. cit., p. 76). Cette flagellation métaphorique n'est pas sans rappeler celle que certains fidèles s'infligeaient, physiquement parlant, lors de certaines cérémonies ou pratiques expiatoires.

Sur le même chemin se trouvent aussi les poètes de la langue d'oïl. Chrétien de Troyes conseille son cœur qu'il soit courageux : « mais que les difficultés ne te découragent pas ! »[2]. Guiot de Provins parle du « doux mal qui me plaît si fort »[3] et de la douleur qui lui est si chère ! Robert de Sablé nous rappelle que « celui qui devrait lui [à la dame aimée] plaire le plus en est toujours le plus maltraité »[4] et Guy, châtelain de Coucy souffre d'insomnie puisqu' « Amour le perfide ne manque pas de s'en mêler, m'ôtant le sommeil et le repos »[5]. Enfin Gace Brulé exprime sa souffrance dans le refrain de son poème en donnant ainsi plus d'intensité : « Je l'aime plus que jamais, mais je la vois peu et j'en souffre »[6].

Tous les amants se sentent attrapés, désespérés, perdus. Amour les rend heureux et malheureux en même temps. L'un moment ils sont joyeux, l'autre ils pleurent et ils soupirent. Ils abondent en sentiments contradictoires. Ils louent l'amour mais plusieurs fois ils se présentent méfiants contre lui. Ils semblent l'accuser pour leur malheur et pour sa grande puissance et ils se trouvent toujours en trouble. Le bien paraît mal et l'inverse. Cette contradiction de l'amour est exprimée clairement aux vers suivants de Marcabru :

> Deux pensées me poursuivent
> qui me donnent joie et trouble.
> La bonne me réjouit.
> La mauvaise m'abrutit.
> De ces pensées
> douces et amères
> tout ce siècle déborde (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 60).

et à ceux de Cercamon :

> Amour est doux à l'entrée
> Amer à la sortie.
> Un jour, il vous fera pleurer,
> Un autre jouer et bondir ! (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 64).

La joie et la douleur se mêlent également chez Arnaut Daniel de Riberac :

> J'ai beau me diriger en sens inverse,
> mes pensés vous assaillent là-bas,
> car je chante et jubile
> au nom de la joie que nous nous fîmes.
> À l'idée de notre séparation,
> Souvent mon œil se mouille
> De rage, de pleurs
> et de douceur,

car c'est une joie d'ainsi se plaindre (J.-C. Marol, *op. cit*., pp. 92-93).

et chez Raimbaut de Vacairas tout prend un sens inverse :

Mes succès sont défaites,
mes parties de rire douleur,
et déchirements mon plaisir,
et désespoir mon espoir.
Pourtant l'amour et ses jeux
abondent pour moi de gaieté,
plus que l'eau de poissons ! (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 107).

Enfin le poème de Robert de Sablé donne parfaitement l'image du déséquilibre psychique qui caractérise l'amant :

Je l'ai toujours excusée,
mais maintenant je vois qui me tourmente,
puisqu'à celui qui lui appartient tout entier
elle ôte ou ajourne tous ses biens.
Aussi ne doit-on pas s'y fier.
Pour ma part, je la maudis :
la joie qui vient d'aimer,
si elle fut grande, la voici menue.

C'est à grand tort que je l'aurai calomniée,
elle, la plus loyale de toutes.
C'est pourquoi je m'accuse de trahison
et je me remets entre ses mains,
car elle peut me maltraiter davantage[7].

L'amour est une maladie, une blessure. L'amant n'attend la guérison que de sa dame, son médecin, qui à la fois le blesse et le guérit. Quelques fois il ne cherche pas la santé car le mal qu'Amour lui cause le rend heureux. Ainsi Gace Brulé chante :

alors ma dame me fait ressentir
un mal dont je ne cherche pas à guérir,
et jamais je n'aurai de médecin
jusqu'à ce qu'il lui plaise
de m'accorder la joie[8].

Cependant, bien qu'il ne veuille pas être guéri, il demande la guérison de sa bien-aimée, qui constitue son seul remède. Jaufré Rudel écrit : « je ne connais aucun remède, sauf ma réponse à l'appel de l'irrésistible et doux mal » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 57). Dans la chanson suivante, Rigaut de Barbezieux décrit de la meilleure façon la condition de l'amant malade d'amour qui s'abandonne entre les mains de sa dame pour récupérer ses forces. Il est évident que les mots « lionne féroce » et « lionceau » symbolisent la supériorité de la dame et le pouvoir qu'elle exerce sur le pauvre amant :

Telle la lionne
féroce qui rage
de voir son lionceau

> mort-né, sans souffle, sans vie,
> et par son rugissement
> le fait revivre et se dresser,
> ainsi fait pour moi
> ma dame et l'amour,
> jusqu'à me guérir de ma douleur (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 67).

En plus de maladie, l'amour est comparé à feu dangereux, dont Marcabru nous avertit :

> L'amour va comme braise
> quand le feu est en cendre
> et dévore troncs et branches.
> Écoutez !
> Il ne saura où fuir
> celui que le feu ronge ! (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 61).

et encore à prison, comme l'écrit Blondel de Nesle : « elle a le coeur bien cruel celle qui m'obsède de sa pensée et qui me sait en sa prison. [...] Si vous ne prenez meilleur parti, je mourrai, car je suis votre prisonnier »[9]. L'amant est alors le prisonnier, le captif qui ne peut pas s'en délivrer, comme Cercamon qui chante : « moi, ici, je soupire et chante l'amour qui m'enlace et me tient pris. Depuis toujours, je ne peux rien sur lui » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 63). Il s'attache à sa bien-aimée par les « liens d'amour », image évoquée dans le poème suivant de Bernard Marti :

> Sous peu, avec un fil de laine,
> je vais renforcer le licou et l'anneau,
> même si cela choque, je vous l'accorde,
> et toute la bride et la courroie.
> Ainsi j'enlace
> mots et sons et les affine,
> comme s'enlace la langue dans le baiser (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 66).

Pour mériter la dame aimée l'amant est alors prêt à souffrir et à supporter toute raillerie de la part de la dame. Plus précisément, comme l'a écrit Jean Markale :

> L'amant sait qu'il va souffrir du rapport qu'il instaure avec sa dame de la même façon que le prêtre *se mortifie* devant l'autel de la divinité. Tous les troubadours sont unanimes à déclarer que leur souffrance est nécessaire et que finalement elle constitue leur joie profonde. Il n'y a pas de joie sans souffrance qui précède. La joie sans souffrance n'est pas une joie profonde. [...] Sur un plan plus concret, chaque fois que la divinité est une déesse, son aspect devient d'une grande ambiguïté : elle est représentée à la fois comme attirante et repoussante, comme belle et cruelle, comme bonne et mauvaise. L'exemple le plus net en est, aux Indes, le personnage de la déesse Kâli[10].

Chez Chrétien de Troyes maintenant le tourment amoureux est surtout exprimé dans *Cligès*, l'œuvre la plus théorique du romancier, à travers de longs monologues auxquels ont recours les protagonistes pour adoucir leur souffrance et trouver une réponse à leur bouleversement. Cependant, du moment que, dans son deuxième roman, Chrétien

s'attache à la psychologie de l'amour naissant et s'intéresse à l'analyse des sentiments des héros, les souffrances, la contradiction de l'amour, sa comparaison à blessure, à maladie, à feu, servent plutôt à la description des sentiments de ceux dont le cœur est atteint par les flèches de l'amour. C'est la raison pour laquelle le tourment concerne non seulement l'amant mais aussi la dame amoureuse.

Commençons par Soredamor. On apprend que « l'Amour la fera souffrir [...]. L'Amour a bien visé : de sa flèche il l'a frappée au cœur. Souvent elle pâlit, souvent elle est baignée de sueur » (*Cligès*, p. 23). L'image de l'amour en tant que petit dieu qui jette ses flèches et blesse les cœurs est une image qu'on va rencontrer plusieurs fois dans la suite. L'amour est donc présenté comme une blessure mais en plus, comme un feu qui brûle : « Amour lui a chauffé un bain qui la brûle et la tourmente. Tantôt il lui est agréable, tantôt il lui fait mal ; tantôt elle le désire, tantôt elle le refuse. Elle accuse ses yeux de trahison et dit : 'Mes yeux, vous m'avez trahie ; [...] Ce que je vois maintenant me déplaît. Me déplaît ? Non, mais me plaît au contraire, [...] plus de regards plus de souffrance' » (*Cligès*, p. 23). Il est évident que Soredamor est en grand trouble. Elle est tourmentée par des sentiments contradictoires : « elle se querelle elle-même ; tantôt elle aime, tantôt elle hait. Elle hésite tant, qu'elle ne sait quel parti il vaut mieux prendre » (*Cligès*, pp. 24-25). De même, « Alexandre aime et désire celle qui soupire d'amour pour lui, mais il ne le sait pas ni ne le saura avant d'avoir souffert pour elle maint mal et maint chagrin » (*Cligès*, p. 26). L'amour est une maladie que seulement Soredamor peut guérir :

> C'est d'être fou que d'être atteint d'une maladie sans en quérir aide et remède [...]. Je sens que mon mal est si grave que jamais je n'en aurai guérison par médecine, par breuvage, par herbe ni par racine. A tout mal il n'y a pas remède. Le mien est si enraciné que par aucun remède il ne peut être extirpé. Il ne peut ? Je crois que j'ai menti. Dès que j'ai senti ce mal, si j'avais osé l'avouer et le dire, j'aurais pu parler au médecin qui m'aurait apporté son aide efficace (*Cligès*, p. 28).

De son côté, Fénice, comme un autre amant-poète, admet que son tourment lui plaît :

> De tous les maux, le mien est différent [...] il me plaît et cependant j'en souffre ; je trouve un charme en ma souffrance. Et s'il peut être un mal qui plaise, mon chagrin est l'objet de mes désirs, et ma douleur est ma santé ; [...] Mon désir est une souffrance, peut-être, mais j'éprouve tant de bien-être en mon désir, qu'il me fait doucement souffrir, et tant de joie en mon chagrin que j'endure une maladie délicieuse (Cligès, pp. 89-90).

Son cœur est prisonnier (*Cligès*, p. 127) mais il n'est pas le seul : Amour tient également Cligès « en ses liens » (*Cligès*, p. 125). Tous les deux sont alors des captifs de l'amour.

L’amour est ainsi identifié à une souffrance charmante, à une maladie délicieuse et à une prison désirée. Tout amant se rend volontairement à elle. C’est aussi le cas d’Yvain. La conversation du héros avec Lunete, la suivante de Laudine, nous rend très clair combien sa captivité lui est chère :

> – Elle ne vous nuira en rien, je pense, à une seule condition que je ne dois point vous cacher, car je commettrais une trahison : elle veut vous avoir en sa prison, et elle y veut toute votre personne, sans que même le cœur en soit exclu.
> – C’est l’objet de mes vœux, répond-il, et il ne m’en coûte rien, car devenir son prisonnier est le plus cher de mes désirs.
> – Vous le serez, par la main droite dont je vous tiens ! Venez donc, mais croyez-moi, ayez en face d’elle une contenance si humble qu’elle ne vous rende la prison pénible. Mais n’ayez pas d’inquiétude, je n’ai pas l’impression qu’on vous réserve une captivité trop rigoureuse.
>
> La demoiselle alors l’emmène ; elle l’effraie et puis le rassure tour à tour, en lui parlant à mots couverts de la prison où on va l'enfermer, car il n'est nul ami qui ne soit prisonnier et c'est à bon droit qu'elle lui donne ce nom : tout amant est un vrai captif (*Le Chevalier au lion* pp. 51-52).

En conséquence, tous parlent d'un mal qui les fait souffrir mais qui leur plaît, d’une prison où ils désirent rester enfermés et c'est en quoi consiste la convergence avec la *fin'amor*. La différenciation de l'autre côté, consiste à l'égalité sentimentale de l'amant et de sa bien-aimée. C’est aussi dans *Le Chevalier de la charrette* que la reine Guenièvre est tourmentée quand elle croit que Lancelot est mort :

> Un tel égarement la pousse à se tuer que souvent de ses mains elle serre sa gorge. Mais elle prend le temps de se confesser toute seule : son repentir lui fait battre sa coulpe ; ardente à se blâmer, elle s'accuse sans répit de son péché contre celui dont elle savait bien qu'il n'avait jamais omis d'être à elle. [...] Elle a des regrets si amers d'avoir été cruelle que sa beauté en est fort altérée (*Le Chevalier de la charrette*, pp. 120-121).

L'image de l'amante désespérée, qui se juge coupable envers l'amant, ne converge pas avec l'image de la dame telle que la présentent les poètes occitans.

Le tourment amoureux existe aussi chez Marie de France mais il n’a pas la même importance qu’il a dans la poésie lyrique. Le lai de *Guigemar* commence par l'épisode de la chasse et par la blessure du héros. Dès le début on est informé que le jeune homme n'aura remède de sa blessure que de celle qui souffrira pour son amour. De la blessure physique on passe donc à la blessure morale, à celle de l'amour. La flèche ne frappe pas seulement la cuisse de Guigemar, mais aussi son cœur : « Amour l'avait féru tout vif ; c'est désormais grand combat dans son cœur si durement navré par la dame qu'il en oublie son pays. [...]. Si la dame ne guérit pas sa nouvelle blessure, il en mourra. Alors il pleure ;

et bientôt, peu à peu, il décide de souffrir en silence. [...]. Toute la nuit il veille, soupire » (Marie de France, *Guigemar*, pp. 17-18). Cependant, il n'est pas le seul à souffrir : « s'il pouvait savoir comment Amour la tourmente, il en serait bien joyeux ! [...]. Car s'il souffre le mal d'amour, la dame n'en est point quitte. [...]. Elle se plaint de n'avoir point dormi : c'est qu'Amour la tourmentait » (Marie de France, *Guigemar*, p. 18). Comme dans *Cligès*, les tourments et l'insomnie concernent tous les deux côtés peut-être parce que Marie s'attache aussi à la psychologie de l'amour naissant et s'intéresse à la peinture des sentiments du cœur amoureux. Pour Guigemar, souffrir d'amour ne constitue pas une épreuve qui le rendra digne de l'amour de celle qu'il aime car, comme on l'a dit, Marie condamne le comportement orgueilleux de la dame des troubadours qui se fait longtemps prier. En décrivant l'état d'âme des héros, l'écrivain veut plutôt montrer ce qui se passe dans le cœur humain quand celui-ci est atteint par l'amour. Ainsi, dans la plupart des cas tout commence par la flèche qu'Amour décoche et ce qui suit c'est la douleur, le trouble et l'insomnie comme par exemple dans *Éliduc* et *Équitan*.

On résume : dans la poésie lyrique, le tourment amoureux et la souffrance constituent des épreuves que l'amant doit affronter. Dans le cas des troubadours donc les épreuves sont inhérentes à l'amour et la peine est psychique. La valeur de l'amant dépend de la qualité de son sentiment. Pour mériter sa dame, il doit faire preuve d'un « 'héroïsme' sentimental »[11]. De l'autre côté, Chrétien et Marie approchent le thème de l'amour d'un point de vue plus psychologique que lyrique et alors, chez eux, le tourment amoureux est plutôt présenté comme un des symptômes de cette maladie qu'est l'amour. Les épreuves dans les romans courtois ont d'ailleurs une nature différente.

4.2. Les épreuves guerrières

On a déjà dit que dans ses œuvres, Chrétien de Troyes propose une leçon d'équilibre entre l'amour et l'aventure. Cela souligne le fait que, dans les romans courtois, la valeur de l'amant correspond à sa prouesse et les épreuves sont des épreuves guerrières, donc des épreuves extérieures à l'amour. Pour que l'amant se rende digne de la dame aimée, il doit chercher l'aventure, participer aux tournois et prouver qu'il est le plus preux, le plus courageux et le plus hardi dans le combat.

Dans *Érec et Énide*, le héros manifeste à toute occasion sa grande prouesse, il vainc tous ses adversaires et il est le meilleur des tournois. Pour cela il mérite d'avoir Énide. Néanmoins, les délices de l'amour conduisent Érec à la *recréance*. Il est accusé de lâcheté et il perd son honneur. Ainsi, dès qu'il est informé des rumeurs qui circulent, par la bouche de sa femme, il part en aventure avec elle avec l'intention de prouver qu'il n'est pas un *recréant*. Ses prouesses extraordinaires conduisent progressivement au regain de son renom. À la fin il doit entreprendre une épreuve au-dessus de ses forces, la Joie de la Cour, une aventure de l'Autre Monde, une aventure de celles qui confirment la supériorité du héros et révèlent à ses propres yeux et à ceux des autres l'étendue et la qualité de sa valeur. Le rétablissement de l'honneur est accompagné par le rétablissement de l'estime de sa femme et de son entourage.

En tant que parfait amant Lancelot est celui qui doit surmonter la plupart des épreuves afin d'être digne de l'amour de Guenièvre. Les épreuves qu'il rencontre sont aussi les plus dangereuses et les plus extraordinaires qu'on trouve dans l'œuvre de Chrétien. On commence par l'épreuve de la charrette pour aller à celle du lit avec la lance enflammée, à celle de la demoiselle qui tente de le séduire et à celle du Pont d'Epée qui est considérée comme l'épreuve suprême car « le pont étant un symbole mythologique, le signe d'un passage difficile vers un Autre Monde, il ne peut être qu'extraordinaire »[12]. Lancelot rend le passage encore plus difficile en ôtant à ses pieds et à ses mains l'armure qui les couvre. Cette « conduite étrange et merveilleuse » est un moyen de purification et de perfectionnement. Plus il va souffrir, plus il sera digne de la reine. Ainsi « en souffrant le tourment qu'on prépara pour lui il accomplit l'affreuse traversée. Il a les mains, les pieds et les genoux en sang. Mais d'Amour qui le guide, il reçoit baume et guérison. C'est pourquoi son martyre était pour lui délices » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 97). À la fin, Lancelot prouve qu' « aucun ne peut se comparer à lui » et qu'il est « de trop grande valeur » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 160). Son triomphe à toute épreuve est le triomphe de l'amour.

Yvain est encore un chevalier intrépide, dont la prouesse lui permet de se marier avec celle qu'il désire. Pour que la faute d'Érec ne soit pas répétée une fois de plus, c'est Gauvain qui affirme l'importance du renom et de la valeur à la conservation de l'amour de la dame : « Qui a pour amie ou pour femme une dame de grande beauté doit y gagner en

valeur, car il est juste qu'elle cesse de l'aimer, dès lors que son renom et sa gloire déclinent » (*Le Chevalier au lion,* p. 67). Malheureusement, l'équilibre entre l'aventure et l'amour est de nouveau perturbé, à cause d'une « *recréance* d'amour » cette fois, et Yvain perd l'amour de Laudine. Pour regagner la confiance perdue de sa femme, le héros doit s'éprouver. Les épreuves qu'il va affronter concernent d'abord son état d'âme. Après avoir entendu le message qu'une demoiselle lui porte de Laudine, il demeure accablé, sans parole. Il s'enfuit de la cour et sombre dans la folie :

> Alors il lui montre à la tête un tel vertige que sa raison le quitte ; il déchire et lacère ses vêtements, s'enfuit par les champs [...] Et le malheureux court à toutes jambes jusqu'à ce qu'il trouve, près d'un enclos, un valet qui tenait un arc et cinq flèches barbelées, très acérées et larges. Yvain s'approche du valet pour lui ravir le petit arc et les flèches qu'il avait à la main. Cependant il n'avait plus souvenir d'aucun de ses actes passés. À l'affût des bêtes dans la forêt, il les tue et se repaît de la venaison toute crue. Il rôdait dans les bois depuis longtemps, comme une brute privée de raison, [...] sa raison l'avait abandonné ; c'était un fou (*Le Chevalier au lion*, pp. 75-76).

Ainsi Yvain vit en homme des bois, aidé par la charité d'un ermite, jusqu'au jour où la dame de Noroison le guérit grâce à un onguent merveilleux. La folie d'Yvain est ici la punition d'avoir été un amant déloyal. Le vrai amant est conduit à travers la dame à un état supérieur. Par opposition, celui qui a été trompeur envers elle descend à un état inférieur d'où il doit monter de nouveau. La folie d'Yvain est un tel état d'infériorité. Vivant en homme des bois, le héros s'éloigne de la société policée pour revenir à l'état sauvage. Selon Ribard la forêt est « le lieu privilégié de toutes les métamorphoses — qu'elles soient physiques, comme pour le *Bisclavret,* ou spirituelles — de tous ces changements profonds qui exigent un préalable retrait du monde et de ses vaines agitations ; peut-être représente-t-elle la solitude nécessaire à toute initiation »[13]. L'état de folie ne constitue alors qu'un état préalable à la transformation progressive du héros.

Dans la suite, le chevalier doit accomplir une série d'exploits guerriers. En mobilisant sa prouesse, il se transforme en défenseur des femmes injustement persécutées : Il tue un affreux géant en rendant à la joie une belle demoiselle, nièce de Gauvain, il arrache au bûcher Lunete, accusée de trahison par Laudine et il libère les trois cents pucelles du Château de la Pire Aventure. Il défend enfin la fille cadette du seigneur de la Noire Épine contre les prétentions de sa sœur aînée. Comme le dit Frappier « cette défense de la femme opprimée n'est peut-être pas sans rapport avec la conscience qu'a prise Yvain de sa faute envers Laudine »[14]. Ce qui reste alors, c'est qu'elle lui accorde le pardon dont sa

prouesse, ses remords, sa fidélité et sa pénitence le rendent digne. La souffrance d'amour, véritable épreuve d'expiation, l'a fait accéder à une chevalerie plus haute car il a laissé la prouesse égoïste et vaniteuse pour devenir le chevalier du droit, de la pitié et de la charité. Ainsi, l'Yvain que pardonne Laudine est un Yvain nouveau.

Chez Marie de France il n'y a pas cette liaison étroite entre amour et prouesse. Les héros des lais ne sont point des chevaliers errants qui cherchent à grandir leur valeur à travers des exploits guerriers pour devenir dignes de l'amour de la dame aimée. Toutefois, on trouve la notion de l'épreuve, voire de l'épreuve au-dessus des forces de l'amant, dans le lai des *Deux Amants* où, pour conquérir celle qu'il aime, le jeune homme doit « la porter entre ses bras hors de la cité jusqu'au sommet de la montagne, sans prendre haleine » (Marie de France, *Les Deux Amants*, p. 90). L'ascension vers le sommet symbolise l'accès à un état supérieur, le dépassement de soi-même. Malgré sa mort, son amour pour la jeune fille est à la fin reconnu et couronné.

En conséquence, dans les romans de Chrétien, la valeur de l'amant dépend surtout de sa vaillance et de son courage. C'est la raison pour laquelle le renom joue un rôle si important et la raison pour laquelle l'écrivain essaie de conserver l'équilibre entre l'amour et le besoin de l'aventure. C'est à travers la souffrance et la torture psychiques que le poète-amant devient meilleur et mérite sa dame. C'est à travers les épreuves guerrières que l'amant-chevalier parvient à un niveau supérieur à celui des hommes ordinaires. La différenciation concerne alors la nature des épreuves : la souffrance et la douleur des chevaliers sont plutôt physiques (à l'exception d'Yvain dont la souffrance est aussi psychique), si on prend en considération des exploits comme la traversée du Pont d'Épée et le combat contre Méléagant : après avoir entendu que la reine accepte d'accéder à la prière du roi Baudemagus, qui veut que le chevalier laisse son fils vivre, Lancelot arrête ses coups et « il demeure immobile » tandis que son adversaire « autant qu'il peut le frappe » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 112).

4.3. La mort-par-amour

Après tant d'épreuves, l'amant-martyr ne tarde pas à arriver à la « mort ». Un des thèmes préférés des troubadours est celui de la mort-par-amour. Dans les poèmes la mort

symbolise l'excès de souffrances que l'amant endure. Sa vie est une sorte de mort lente d'où il tire du réconfort et de l'espérance, comme le fait ici Folquet de Marselha :

> Amour pitié ! Que je ne meure pas si souvent !
> Vous pouvez me tuer à l'instant,
> ou me donner vie et mort ensemble
> et ainsi redoubler mon martyre.
> Pourtant à demi mort je veux vous servir.
> Ce service, mille fois plus me réconforte
> que de trouver ailleurs les riches récompenses.
> [...]
> Désespéré, avec un soupçon d'espérance.
> On ne me laissera pas mourir tout à fait,
> pour plus souvent me tuer (J.-C. Marol, *op. cit*., pp. 89-90).

Quelques fois c'est l'excès du désir qui fait mourir le poète comme nous laisse le constater Gace Brulé : « j'ai pris la mort en la regardant »[15] et encore Bernard de Ventadour : « Dame que pensez-vous faire de moi qui vous aime tant, qu'ainsi vous voyez égaré et mourir d'amour ? »[16]. En chantant qu'il va mourir, l'amant exprime ici son grand enthousiasme, sa joie énorme. C'est comme si son cœur se brisait, ne pouvant pas supporter de bonheur si grand. Raimon Jordan affirme qu'il ne peut pas être sans amour : « Amoureux je suis, amoureux je serai. Et je sais que je mourrai d'amour. Cet amour je ne le peux quitter, je sais bien ce qui me fait vivre et mourir » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 95). Pour lui, l'amour constitue la force motrice, l'amour le fait vivre mais en même temps il le fait mourir. La « mort » est le point extrême de sa plénitude.

Ainsi, le parfait amant se borne à toujours attendre la mort réelle, provoquée par la cruauté de sa dame ; à vivre dans la mort. Il meurt de ne pas avoir son amour, comme Gace Brulé :

> Ha ! Dieu, faites-moi donc mourir,
> puisque je n'ai pas ce qui me plait.
> Mort, prends-moi, je ne puis plus supporter
> de ne pas l'avoir vue.
> Mais j'accepte qu'à son gré
> ma dame me fasse languir,
> si elle a juré ma mort.
> Je suis mort, si elle veut continuer
> à me haïr longtemps[17].

ou si elle ne veut pas le retenir, comme dans le cas de Cercamon : « Si elle ne veut plus de moi, il aurait mieux valu être mort le jour où elle m'a pris à son côté. Hélas ! Si tendrement elle m'a tué quand avec son amour elle fit semblant » (J.-C. Marol, *op. cit*., p.

64) et de Bernard de Ventadour : « Elle me tue, et c'est un mort qui parle. Et je m'en vais, puisqu'elle ne me retient, malheureux, en exil, je ne sais où »[18].

Toutefois, « cette mort réelle ne vient jamais. Et il ne faut pas qu'elle vienne. L'amant doit vivre *en bonne attente*, quoique triste, continuer à se dévouer sans réserve à sa maîtresse, lui demeurer fidèle, même si elle ne l'aime pas, ne l'honore pas en aucune façon ; [...] La dame, en effet, ne peut pas tuer un amant si fidèle »[19].

Pour les troubadours donc, la mort symbolise soit l'excès des souffrances (ils meurent de douleur car la dame aimée ne leur accorde rien de ce qu'ils désirent), soit l'excès du désir (ils meurent d'amour, l'amour les fait vivre et mourir). Dans les romans, la mort-par-amour peut avoir la même signification. C'est-à-dire, elle peut faire partie du tourment amoureux et symboliser la douleur suprême des amants ou être une façon d'exprimer le désir amoureux à la personne aimée. Ainsi, Fénice nous dit qu' « il s'afflige jusqu'à mourir, celui qui perd son cœur » et elle se demande : « pourquoi donc Cligès m'a fait mourir sans que j'aie commis un forfait ? » (*Cligès*, p. 126). Guigemar de son côté dit à lui-même : « Si elle repousse ma prière et se montre orgueilleuse, je n'aurai plus qu'à mourir de douleur ou à languir tous les jours de ma vie » (Marie de France, *Guigemar*, p. 17). Un peu plus tard il déclare à celle qu'il aime : « Dame je meurs de vous » (Marie de France, *Guigemar*, p. 20). Également dans *Éliduc*, Guillardon confie à son chambellan son amour pour le chevalier et elle affirme : « s'il ne me veut aimer, j'en mourrai de douleur » (Marie de France, *Éliduc*, p. 129). Dans la suite, Éliduc l'assure : « vous êtes ma vie et ma mort » (Marie de France, *Éliduc*, p. 138). Des paroles semblables on trouve également dans *Équitan* où le roi dévoile ses sentiments à la femme de son sénéchal en déclarant qu'il « meurt d'amour pour elle » et qu'elle « peut lui rendre la vie tout comme elle peut lui donner la mort » (Marie de France, *Équitan*, p. 79).

Quelques fois la mort-par-amour prend une signification plus réaliste. Sans la personne aimée la vie n'a plus de sens et il ne vaut plus vivre. Cela signifie que les amants sont les deux moitiés d'une même entité et que si l'une moitié meurt, l'autre ne peut plus survivre. Par conséquent, si Cligès meurt dans le combat, Fénice « est bien décidée à mourir [...] ; il n'est pas d'aide qui l'empêchera de mourir en même temps que lui, car sans lui la vie n'a point de charme » (*Cligès*, p. 115). De même, la dame dit à Guigemar : « Si vous mourrez, je mourrai aussi » (Marie de France, *Guigemar*, p. 21) et

plus tard, quand le jeune homme s'éloigne de sa bien-aimée, « il prie le Dieu tout puissant de lui donner mort hâtive et de le perdre au milieu des flots, s'il ne doit plus revoir sa dame qu'il aime plus que sa vie » (Marie de France, *Guigemar*, p. 22). Yvain soutient que celui qui « perd sa joie et son bonheur, par son méfait et par sa faute, doit se haïr à mort. Qu'il se haïsse et qu'il se tue » (*Le Chevalier au lion*, p. 93). Ainsi, à la fin de ses épreuves, il « finirait par y laisser la vie, si sa dame n'avait pitié de lui, qui se mourrait pour elle » (*Le Chevalier au lion*, p. 170). Lancelot va jusqu'à la tentative de suicide quand il croit la reine morte car sans elle « il ne daignait pas vivre une heure de plus » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 123). Enfin, dans les *Deux Amants*, le jeune homme rend l'âme juste après avoir atteint le sommet de la montagne. La jeune fille « dès qu'elle voit son ami perdu, elle est dolente plus que jamais fille ne fut. [...] Le deuil la glace jusqu'au cœur. Et là meurt la damoiselle » (Marie de France, *Les Deux Amants*, p. 96).

On a dit que le thème de la mort-par-amour dérive du dévouement des amis jusqu'à la mort. Les hommes qui avaient pratiqué le rite de l'échange des sangs et qui ne formaient plus qu'un seul être, « pensaient qu'à la façon des jumeaux qui meurent, dit-on, le même jour, l'un ne pouvait ni ne devrait survivre à l'autre. De fait, il arrivait fréquemment dans les combats que les héros trouvassent la mort en cherchant à venger leurs amis ou [...] qu'ils se fissent tuer volontairement pour eux »[20]. L'analogie est alors évidente.

4.4. La récompense

Au terme d'une longue attente, douloureuse et purificatrice, l'amant peut espérer la récompense de son service amoureux. Il obtient son *guerdon*, comme le vassal obtenait *honor* ou fief, à condition qu'il soit patient et « dévoué sans opposer de résistance »[21]. Tous les poètes en sont conscients. Chrétien de Troyes affirme :

> Le bien s'apprivoise avec le temps,
> Et plus tu l'auras désiré,
> Plus tu auras de plaisir à le goûter[22].

Et Gace Brulé ajoute :

> Amour veut réaliser son désir
> de me torturer.
> Il est prodigieux que j'aime tant,
> parmi les maux qu'il me faut souffrir.
> Je me voue et me confie à lui,
> car il peut bien me récompenser[23].

Ainsi rien ne les décourage. Pour Peire Vidal les reproches de sa dame ont « la saveur d'une rose de mai » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 111) et il « tire de la neige glacée un feu clair et eau douce de la mer » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 112). Pour Bernard de Ventadour « l'hiver est fleur, la neige, verdure » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 73). On se rend compte que les termes « neige », « mer », « hiver » et encore « feu » « eau douce », « fleur », « verdure » symbolisent les épreuves et la récompense respectivement. Il en est de même pour Raimbaut d'Orange qui chante : « [je] tiens pour fleur le givre, et vois chaleur dans le froid qui tronque » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 76).

En accordant le *guerdon* à l'amant, la dame montre qu'elle l'accepte comme serviteur. Ce *guerdon* peut être soit un baiser, comme nous informe Peire Rogier :

> Je traîne peine et découragement
> et tiens pour suprême tourment
> que vous ne m'accordiez plus de baiser
> et tranchiez ainsi notre amour (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 82).

soit un anneau, comme nous le dit Guillaume IX d'Aquitaine : « elle me fit un si grand pressent, son amour et son anneau »[24] et Raimbaut d'Orange : « Si, j'aime ma bague, qui me rend heureux » (J.-C. Marol, *op. cit*., p. 77).

Le baiser est suivi d'autres récompenses plus secrètes, dont, comme on l'a déjà dit, les troubadours n'ont parlé qu'au mode irréel. Il s'agit de la contemplation de la dame nue et de l'*asag*, l'épreuve sentimentale purificatrice. Ces deux cérémonies intimes sont presque toujours distinctes et séparées par une nouvelle marge de patience de la part de l'amant. L'*asag* est considéré comme le couronnement de la *fin'amor*. Mais la plus grande récompense est bien sûr le *joi*, la jouissance spirituelle de l'union des âmes.

Il en est de même pour les chevaliers des romans qui, de prouesse en prouesse, franchissent des étapes et se haussent à un degré où ils peuvent prétendre à recevoir une récompense : la réconciliation avec la dame ou pour mieux dire l'échange des cœurs. L'exemple le plus caractéristique est celui d'Yvain qui, après avoir souffert tant, mérite d'être finalement pardonné par Laudine : « Mon seigneur Yvain a donc obtenu son pardon et, croyez-m'en, jamais il n'éprouva tant de bonheur, après un désespoir aussi profond. Il est heureusement venu à bout de ses épreuves : il est aimé et chéri de sa dame, et il le lui rend bien. Aucun de ses tourments ne lui reste en mémoire, car la joie qui lui vient de sa si tendre amie les lui fait oublier » (*Le Chevalier au lion*, p. 177). Selon Frappier « cette réconciliation est une victoire du chevalier et de la dame sur eux-mêmes,

car lui a dû grandir incomparablement en valeur pour abolir sa faute, et elle a fini par renoncer à l'orgueil au fond de son cœur. À la souveraineté de la dame a succédé l'égalité des époux dans une confiance entière et réciproque »[25]. Ainsi « Lunete, [...] a réuni pour toujours mon seigneur Yvain, le parfait amant, et sa chère amie, la parfaite amante » (*Le Chevalier au lion*, p. 177).

Lancelot obtient également son pardon accompagné d'une nuit d'amour qui lui apporte « la plus haute et la plus délectable des joies » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 131). Autre récompense de la soumission à Guenièvre est le rétablissement de son renom dans le tournoi de Noauz. La gloire remplace la honte quand la reine, bien satisfaite du dévouement et de l'obéissance de son amant, lui mande *au mieux, tant qu'il pourra* : « Il se montra si valeureux qu'à la fin du tournoi on affirma dans les deux camps sans risque de mentir que le chevalier à l'écu vermeil n'avait pas trouvé de rival » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 160).

Il en est à peu près de même pour Érec qui, au bout de ses épreuves, regagne son honneur et se réconcilie avec Énide, pour parvenir à la fin du roman au sommet de la gloire chevaleresque quand il fait éclater la Joie de la Cour.

Quant au *guerdon*, l'anneau que la dame donnait à son amant pour sceller le serment d'amour et lui montrer qu'elle l'acceptait comme serviteur, on le trouve surtout dans les lais de Marie de France où il constitue un gage d'amour. Quelques fois c'est la demoiselle qui le donne au chevalier, comme la jeune fille dans *Milon* (Marie de France, *Milon*, p. 108) et dans *Éliduc* (Marie de France, *Éliduc*, p. 130) et quelques fois les amants échangent leurs anneaux, acte qui symbolise l'engagement mutuel, comme dans *Éliduc* (Marie de France, *Éliduc*, p. 135) ou *Équitan* (Marie de France, *Équitan*, p. 81). Dans *Guigemar* ce ne sont pas les anneaux qui jouent le rôle de gages d'amour, mais le nœud que fait la dame à la chemise de son amant et la ceinture qu'elle doit porter.

Par conséquent, la récompense signifie que l'amant, après une série d'épreuves de caractère purificateur, atteint finalement son but : à travers la dame qui symbolise la transcendance, il parvient à atteindre au sommet de lui-même.

4.5. La connaissance des choses cachées

Toutes ces épreuves que les chevaliers doivent affronter pour mériter la dame, renvoient aux *geiss* celtiques, des épreuves que les dames de haut rang imposaient à certains guerriers, de condition le plus souvent inférieure, choisis par elle. Ces épreuves, étant toujours très dangereuses, provoquaient souvent la mort des guerriers, une mort archétype de la mort-par-amour. Les *geiss* sous-entendaient un lien de dépendance vassalique unissant le guerrier à la dame et elles exprimaient l'éternel souci féminin de mettre à l'épreuve la virilité. Le caractère érotique des *geiss* consistait seulement au fait qu'il est naturel que les plus belles femmes soient obtenues par les plus courageux.

C'est aussi dans les mythes scandinaves qu'on trouve des cas pareils. Pour obtenir la dame, le héros doit surpasser des épreuves périlleuses. C'est seulement Sigurdr, monté sur son cheval Grani, qui parvient à traverser la muraille de flammes derrière laquelle est prisonnière Brynhildr, voire deux fois : la première, quand il la réveille et la délivre, la seconde, quand, après l'avoir oubliée, prend l'apparence de Gunnarr, dont le cheval refuse de sauter par-dessus la muraille de flammes, pour l'aider à l'épouser puisqu'elle a fait vœu de n'épouser que l'homme qui osera franchir à cheval cette muraille. D'ailleurs, comme dans la poésie lyrique et les récits courtois, la montagne qu'habite la valkyrie symbolise l'épreuve et l'accès à un état supérieur.

Dans la version germanique, c'est la reine islandaise Brunehilde qui soumet ses prétendants à des épreuves de force. Personne ne peut la conquérir, s'il n'est capable de la vaincre en trois épreuves différentes : le lancement du javelot, le lancement du poids et le saut. Le prétendant qui échoue dans l'une ou l'autre des épreuves perd la vie immédiatement. Pour la conquérir, Gunther demande l'aide de Siegfried. Celui-ci possède un manteau magique, la *Tarnkappe*, qui le rend invisible et donne à celui qui le porte la force de douze hommes. Ainsi, au moment de la lutte, Siegfried prend la place de Gunther et Brunehilde est vaincue. On voit donc que c'est le plus courageux celui qui obtient la femme. Tous les autres prétendants doivent mourir.

On a dit que c'est toujours après une série d'épreuves que le héros obtient sa récompense. Les épreuves constituent une sorte d'accès à un état supérieur, symbolisé par la dame. Tout cela peut également renvoyer au chamanisme, ensemble des pratiques

magiques qui repose sur la croyance en l'autre monde où vont les morts et sur les possibilités laissées aux vivants de communiquer par magie avec lui. Le chaman, en utilisant les techniques de l'extase et de la transe, est capable de voyager en esprit au pays des morts, de rendre visite au dieux pour obtenir la connaissance des choses cachées, de sauver une âme chassée de son corps par la maladie ou la folie et encore de prédire l'avenir, c'est-à-dire d'atteindre un niveau supérieur à celui de tous les autres. Mais pour acquérir ces prérogatives, le chaman doit subir une séance d'initiation douloureuse qui seule le dotera de la force et de la science car comme « dans la plupart des traditions religieuses anciennes, la souffrance est ressentie comme un élément qui permet de se transcender et d'atteindre l'inaccessible »[26].

Pour acquérir la science des runes, Ódinn, le grand dieu chaman, a dû rester pendu neuf nuits aux branches d'Yggdrasill, le Grand Arbre, source de tout savoir :

> Je sais que je pendis / À l'arbre battu des vents [Yggdrasill] / Neuf nuits pleines, / Navré d'une lance / Et donné à Ódinn, / Moi-même à moi-même donné [...]. Point de pain ne me remirent / Ni de corne ; / Je scrutai en dessous, / Je ramassai les runes [ici, au sens de secrets sacrés], / Hurlant, les ramassai, / De là retombai (*Edda poétique*, *Havamal*, str. 138-139, trad. Régis Boyer)[27].

Voire, pour être Tout-Savant, il a dû renoncer à l'usage d'un œil, qu'il a mis en gage dans la source du géant Mimir, située au pied d'Yggdrasill :

> Sous la racine tournée vers les géants du givre se trouve la source de Mimir [un géant dont le nom signifie Mémoire] qui détient sagesse et intelligence. Celui à qui appartient la source s'appelle Mimir, il est très savant car il y boit à l'aide de la corne appelée Gjallarhorn. Un jour, Alfadr [Ódinn] vint à la source et demanda en boire une gorgée, mais il n'y parvint pas tant qu'il n'eut pas mis l'un de ses yeux en gage (*Edda de Snorri*, *Gylfsginning*, chap. XV et XVI, trad. Régis Boyer)[28].

La préoccupation essentielle des dieux comme des hommes est donc d'acquérir la « science » des choses cachées. La souffrance qu'Ódinn a endurée est indissociable de cette acquisition car pour atteindre l'inaccessible et pour dépasser le domaine de la connaissance rationnelle, il faut le mériter. Au chamanisme, le trait essentiel de la cérémonie d'initiation consiste à feindre la mort du candidat et à simuler sa résurrection. On peut ici faire un parallélisme avec les héros des romans de Chrétien de Troyes.

Tout d'abord dans les romans courtois, les combats et les ponts dont le passage paraît impossible prennent le rôle de l'initiation douloureuse. Selon Markale ce schéma « est d'essence chamanique. Le combat sur les gués ou à l'entrée d'un pont sont des éléments symboliques du franchissement d'un stade d'évolution où l'on doit faire preuve de

vigilance et de vaillance pour accéder sur un plan supérieur »[29]. En outre, comme un point commun entre Érec, Lancelot et Yvain peut être considéré le fait que la réconciliation avec la dame aimée est précédée par la « mort » du héros qui symbolise peut-être le renouvellement, la renaissance. Le chevalier « renaît » et cet homme nouveau est enfin digne d'elle. Ainsi, un rude combat avec Guivret le petit, roi des Irlandais et une lutte inégale avec deux géants, laissent Érec blessé. Celui-ci tombe évanoui près d'Énide qui le croit mort. Le comte de Limors rencontre le couple et il fait transporter Érec en son château. Pour consoler Énide, que déjà on croit veuve, il lui offre sa main. Malgré ses protestations, il fait célébrer leur mariage. Le comte frappe Énide au visage et au bruit de la dispute, Érec « revient de sa pamoison, tel un homme qui s'éveille » (*Érec et Énide*, p. 127). Il tire l'épée et il brise le crâne du comte dont les chevaliers s'enfuient, croyant que « le diable en personne est venu là parmi eux » (*Érec et Énide*, p. 128). C'est juste après cet événement qu'Érec pardonne sa femme. De même, après la libération des exilés du pays de Gorre, « une rumeur au vol rapide arrive au roi : ses gens se sont saisis de Lancelot et l'ont tué » (*Le Chevalier de la charrette*, p. 119). Cette nouvelle circule partout et elle est racontée aussi à la reine qui s'abandonne au désespoir. Quand la vérité est révélée, les amants se retrouvent et Lancelot est pardonné. Enfin, une sorte de mort morale constitue la folie d'Yvain. Sa guérison correspond à une « résurrection ». Il en est de même pour les troubadours qui doivent arriver à l'état de la « mort » pour pouvoir espérer une récompense.

4.6. La dame en tant que surcroît de force et de protection

Dans la poésie lyrique la dame aimée est source d'inspiration poétique et d'exaltation sentimentale. Dans les romans, elle devient l'inspiratrice de la vaillance. Mais en plus, dans le combat, elle peut fournir au chevalier en danger un surcroît de force et de protection. Il suffit à l'amant de la voir ou d'entendre sa voix pour se sentir tout renforcé. Quelques fois c'est à travers des pouvoirs magiques que la dame assure la protection de son ami, comme dans le cas de Laudine.

Ainsi dans l'épisode du tournoi où les deux adversaires revendiquent l'épervier, « Érec regarde du côté de son amie qui, très doucement, prie pour lui, et dès qu'il l'a vue, sa

force aussitôt s'est accrue ; pour son amour et sa beauté, il a retrouvé toute son audace » (*Érec et Énide*, p. 24). Et encore dans la série d'aventures qu'Érec entraîne sa femme, Énide, chevauchant devant lui à vive allure, est toujours la première à voir un danger dont elle avertit son mari, malgré la défense de lui dire quoi que ce soit en aucun cas. Elle lui fournit donc une sorte de protection continue.

Également dans un combat où il a le dessous, « Cligès entendit très bien le cri que Fénice avait poussé ; sa voix lui rendit force et courage. Il se redresse d'un seul coup, marche contre son adversaire avec colère, l'affronte et l'attaque, à la grande surprise du duc qui le trouve plus combatif, plus vigoureux, agile et brave qu'il ne l'avait été, lui semble-t-il à la première rencontre » (*Cligès*, pp. 116-117).

Et que dire pour Lancelot que la pensée de la reine rend toujours plus courageux et qu'Amour protège de tous les maux rencontrés ? Dans le combat avec Méléagant il voit Guenièvre assise aux loges de la tour et alors « chez le héros grandit la force avec l'audace : Amour lui apportait un secours infini. [...] Elle [la reine] avait allumé dans ses veines le feu qui l'animait sans trêve à tant la regarder. Cette flamme avivait à tel point son ardeur contre Méléagant qu'il pouvait à son gré le pourchasser, le faire aller où qu'il lui plût » (*Le Chevalier de la charrette*, pp. 110-111).

Enfin, Laudine donne à Yvain un anneau de fidélité qui protège de tout mal : « passez à votre doigt cet anneau : il m'appartient ; [...] sous sa protection, nul amant sincère et loyal n'est captif ni ne perd de sang, il ne peut lui arriver aucun mal ; mais qui le porte et le chérit garde le souvenir de son amie et en devient plus dur que fer » (*Le Chevalier au lion*, p. 70).

Cette croyance, que l'amie peut fournir à son ami en danger un surcroît de force et une protection efficace, appartient à un niveau de civilisation antérieur à celui du XII^{e} siècle. Selon Nelli, elle était répandue, dans presque toutes les sociétés chevaleresques primitives :

> Elle le rendait plus sage dans les conseils, plus courageux, plus adroit. Elle lui inspirait la loyauté et le respect de l'honneur, le préservait de toute faute, pourvu qu'il lui restât fidèle. Parfois même c'est elle qui dirigeait ses coups et détournait de lui ceux qui lui étaient destinés. […] Dans de nombreuses légendes d'inspiration chevaleresque ou guerrière, la dame assiste de loin, en esprit, le héros qui meurt pour l'amour d'elle, et par ses prières elle adoucit son agonie. Ce sont souvent des vierges divinisées qui accueillent dans les paradis les âmes de ceux qui sont tombés les armes à la main[30]…

Le caractère surnaturel de la protection féminine s'exprime le mieux dans la littérature scandinave avec les valkyries qui décident du sort des guerriers dans le combat. Dans le premier chapitre on a dit que ces vierges divinisées s'attachent à des héros, elles les aident, les conseillent et leur portent chance dans la bataille. En outre, on a cité l'exemple de Helgi, le héros scandinave qui a existé à trois reprises sous le même nom à des époques différentes, formant chaque fois un couple avec une valkyrie (Sváva, Kára, Sigrún) qui le protège dans les batailles :

> Mais d'en haut
> Les / = les guerriers/ protégeait,
> Eux-mêmes et leurs coursiers / = leurs bateaux/
> Sigrún l'intrépide
> (*Helgakvida Hundingsbana* I str. 30, trad. Régis Boyer)[31].

Le nom Sigrún, de *Sigr* qui signifie victoire et *–rún* qui signifie savoir secret, plus ou moins magique, indique celle qui possède la science ésotérique propre à assurer la victoire[32].

En réalité, plusieurs valkyries portent des noms dont l'étymologie révèle cet aspect tutélaire. Le nom Ölrún paraît bâti sur le vocable *alu*, des inscriptions runiques, qui donnera *öl* : la bière en tant que boisson protectrice, et qui a souvent dans les inscriptions la valeur de « protection » pure et simple. Ainsi Boyer affirme :

> En ce cas, Ölrún, disons « Secret tutélaire » — et l'on notera qu'il existe, sans majuscule, des *ölrúnar*, des « runes de bière » qui ont le pouvoir, disent les textes, de « faire réussir » la bière — et la variante de Geirönul/Geirömul, Geirölul, « la lance tutélaire » seraient les plus caractéristiques, c'est-à-dire les plus odiniques de toutes les valkyries (lance, bière des *einherjar*, protection plus ou moins magique, science secrète des runes)[33].

Autre nom révélateur est celui de Hervör : « Son nom, composé sur *herr*, l'armée, et *vör*, thème *uaruz, idée de protection, de conservation, se passe de commentaires »[34].

On peut encore citer le nom Sigrdrífa qui signifie littéralement : « celle qui provoque, qui entraîne, qui amène la victoire : elle est, en quelque sorte, la bonne chance, le destin favorable du guerrier, et si, comme il est plus que probable, elle n'est que Brynhildr sous un autre nom, il y a un progrès marquant de cette dernière à elle, de la valeur martiale pure et comme neutre à cet aspect nuancé »[35].

Par conséquent, on se rend compte qu'on a ici un type de communion intersexuelle, qui, selon Nelli, s'appuie sur l'idée qu' « un homme pouvait, en certains cas, déposer son principe vital (séparable) dans le cœur d'une femme exceptionnelle et recevoir d'elle, en

échange, à l'heure du péril, une aide magique qui le préservait de la mort »[36]. Un exemple caractéristique de ce type de communion est celui du roi Helgi et de son amante, Kára. La valkyrie qui, sous forme de cygne, vole au-dessus de la bataille et ravage l'armée de l'ennemi, est tuée par accident, par l'épée de son amant. Il suffit qu'elle tombe morte pour que Helgi perde la bataille.

Ainsi, « tandis que dans la *geiss* les épreuves étaient imposées par la femme *pour* mettre en danger la vie de son 'amant', ici, c'est le chevalier qui 'consacrait' librement à une dame choisie par lui les dangers qu'il allait courir, afin qu'elle l'en fît sortir sain et sauf et avec honneur »[37] et cela montre que ce type de communion est plus proche de l'affrèrement intersexuel que la *geiss* celtique.

Pour conclure, il faut dire que chez Chrétien de Troyes, cette ancienne magie érotico-chevaleresque a été plutôt rationalisée de la même manière qu'a été rationalisée la fée des mythes primitifs. Des traces on trouve encore chez les troubadours. Les vers de Bertran de Born : « Elle me donne un tel courage, que je pense ne jamais pouvoir être vaincu, fût-ce par le plus téméraire » (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 98) et ceux de Raimbaut de Vacairas :

> Belle cavalière, en vous j'ai placé mon espoir
> et parce que vous êtes au monde la plus précieuse,
> la plus vaillante, il ne peut m'arriver rien de mal,
> car vous me donnez discernement et fermeté (J.-C. Marol, *op. cit.*, p. 108).

sont révélateurs. Même l'effet que le souvenir de l'amante produit sur l'amant (la pensée de la dame ennoblit, elle est la source du *joi*) pourrait être considéré comme une trace de cet ancien mode de liaison spirituelle.

NOTES

[1] G. Picot, *op. cit.*, p. 13.

[2] J. Dufournet, *op. cit.*, p. 87.

[3] *Ibid.*, p. 89.

[4] *Ibid.*, pp. 93, 95.

[5] *Ibid.*, p. 117.

[6] *Ibid.*, p. 133.

[7] *Ibid.*, p. 95.

[8] *Ibid.*, pp. 135, 137.

[9] *Ibid.*, p. 145.

[10] J. Markale, *op. cit.*, pp. 169-170.

[11] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. I, *op. cit.*, p. 129.

[12] J. Markale, *op. cit.*, p. 58.

[13] J. Ribard, *op. cit.*, pp. 95-96.

[14] J. Frappier, *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, p. 206.

[15]. J. Dufournet, *op. cit.*, p. 133.

[16] G. Picot, *op. cit.*, p. 45.

[17] J. Dufournet, *op. cit.*, p. 137.

[18] G. Picot, *op. cit.*, p 41.

[19] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. I, *op. cit.*, pp. 400-401.

[20] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. II, *op. cit.*, pp. 206-207.

[21] J. Dufournet, *op. cit.*, p. 139.

[22] *Ibid.*, p. 87.

[23] *Ibid.*, p. 131.

[24] G. Picot, *op. cit.*, p. 15.

[25] J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, p. 167.

[26] J. Markale, *op. cit.*, pp. 169-170.

[27] R. Boyer, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, *op. cit.*, p. 97.

[28] *Ibid.*, p. 95.

[29] J. Markale, *op. cit.*, p. 58.

[30] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. I, *op. cit.*, pp. 130-131.

[31] R. Boyer, « Les Valkyries et leurs noms », *op. cit.*, p. 49.

[32] *Ibid.*, p. 45.

[33] *Ibid.*, pp. 49-50.

[34] *Ibid.*, p. 50.

[35] *Ibid.*, p. 50.

[36] R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, t. II, *op. cit.*, p. 282.

[37] *Ibid.*, p. 282.

CONCLUSION

Telle est donc la conception de la *fin'amor* dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères. Si on voulait donner une définition de l'amour tel que l'éprouvent les héros des romans courtois, on pourrait dire qu'il s'agit d'une peinture de la *fin'amor* dans un décor breton. Cela signifie que la poésie des troubadours s'est évidemment prolongée dans les romans courtois et s'il y a des variations, celles-ci sont dues soit au génie personnel de l'auteur, soit à la féerie, le composant nouveau qui est venu se fondre avec la *fin'amor*, soit au changement de genre, puisque le roman remplace la *canso* et la découverte de l'amour devient un élément dans un schéma narratif.

En fait, Chrétien de Troyes retouche les conceptions de la *fin'amor* et il leur donne une nuance nouvelle. Moins lyrique, plus psychologue et moraliste dans la peinture des sentiments, il n'accepte pas l'incompatibilité entre l'amour et le mariage et il condamne la passion illégitime et l'union libre en recommandant le mariage d'amour, qui concilie les privilèges de l'amour et le respect aux lois sociales, comme la solution la plus harmonieuse. Dans une époque où le mariage est plutôt considéré comme un contrat féodal, l'apologie du mariage que fait Chrétien ne manque pas d'audace et d'originalité. Seulement *Le Chevalier de la charrette* paraît en marge de la morale du romancier, puisque c'est Marie de Champagne, sa protectrice, qui lui donne la « matière » et le « sens ».

Autre différenciation concerne l'identité des personnages. Dame riche, épouse d'un seigneur puissant, cruelle et toujours fière, la dame des troubadours se fait longtemps prier. Dame-fée, qu'un air surnaturel rend extraordinaire, la dame des récits courtois paraît plus douce et tendre et a souvent recours à des monologues intérieurs, tel étant le cas d'Énide, de Soredamor, de Fénice, même de Guenièvre. Quant à l'amant, il utilise des moyens différents afin d'exprimer ses sentiments et prouver son amour. L'amant-poète dédie à sa dame ses vers, la seule arme dont il dispose, tandis que l'amant-chevalier dédie des prouesses et des victoires. Ainsi s'explique le rôle prépondérant que joue, dans les romans courtois, la valeur guerrière et le besoin de l'aventure dans la vie du chevalier. C'est pour cela d'ailleurs que Chrétien essaie de conserver l'équilibre entre l'amour et l'aventure.

Pourtant toutes ces différenciations ne sont que secondaires. Chrétien trouve d'autres moyens afin de compenser les conceptions des troubadours. Pour se ranger à la solution du mariage d'amour, il donne de l'importance au rôle de la volonté dans l'élection de la personne aimée. Il s'oppose à l'amour de Tristan et Iseut et il refuse la fatalité représentée par le philtre bu par le premier. Enfin, le mariage n'assure pas le bonheur s'il ne s'accompagne pas du respect du code amoureux. En outre, la femme est toujours un être supérieur qui guide l'amant en étant la source de l'inspiration de ses actes, qu'il s'agisse d'une inspiration poétique ou de l'inspiration de la vaillance. La nature différente des épreuves n'a pas d'importance non plus. De la peine psychique ou de la peine physique, c'est toujours de la peine.

Mais, malgré la morale différente et la nuance nouvelle de ses romans, Chrétien semble être beaucoup plus proche des conceptions des troubadours que Marie de France. L'écrivain n'ignore pas les conceptions du Midi, mais ses lais sans qu'ils manquent d'une couleur courtoise, restent, à part des cas particuliers, assez étrangers au mythe de la *fin'amor*. L'amour que peint et prône l'écrivain s'écarte assez nettement « de l'érotisme savamment cultivé et passablement artificiel des poésies courtoises. Aux élégances affectées, aux finesses et aux subtilités de la *fin'amor* Marie préfère l'amour spontané, sincère et loyal, l'amour à fleur de peau et parlant cœur à cœur »[1]. La représentation multiple de l'amour dans les douze lais ne se réfère à aucune idéologie en particulier. Elle sait peindre la femme aux desseins tortueux et criminels du lai d'*Équitan* aussi bien que l'épouse admirable, modèle d'abnégation et de charité chrétienne, du lai d'*Éliduc*. Plus d'une fois, elle montre qu'elle n'approuve pas le service amoureux ni le comportement d'une dame orgueilleuse. Quant à l'amant, il n'est point le chevalier errant qui cherche l'aventure afin d'accroître sa gloire. Enfin, la souffrance de l'amour est plutôt considérée chez Marie comme un mal, un élément négatif et non comme le vrai bien d'amour et une source de joie. Toutefois, il est évident que pour les héros des lais, l'amour représente le vrai bonheur et la valeur absolue. Dans la plupart des cas il apporte la plénitude et contribue à l'amélioration de l'être.

Donc, on peut dire que les différenciations entre la *fin'amor* et le code amoureux des romans courtois ne sont que des formes variées d'un même besoin : « un besoin de délicatesse, un souci de raffinement dans l'art d'aimer, un tendre et respectueux émoi à la seule pensée de la femme aimée promue poétiquement et moralement au rang de *dame*, enfin l'idée que l'amour, en lui-même, est source de valeur, sinon de vertu »[2].

Ce besoin marque une évolution des mentalités qui tend à valoriser la femme et la féminité en tant que moteur de la vie. Et cette réhabilitation du principe féminin ne s'accomplit pas seulement à travers la sublimation de la dame aimée mais aussi à travers un effort de prise de conscience de la composante féminine de la nature masculine.

On pourrait ainsi soutenir que la conception de l'amour courtois représente aussi un effort de connaissance de soi et d'évolution intérieure. C'est ce qu'on a pu d'ailleurs constater par le recours aux mythes scandinaves. Que l'homme, le poète, le chevalier, le héros primitif, même un Ódinn, tente, à travers des épreuves dangereuses et douloureuses, d'atteindre l'inaccessible, qu'il s'agisse de la dame aimée, ou de la connaissance des choses cachées. Le tourment, l'épreuve guerrière, la peine, la blessure du corps symbolisent la purification de l'âme et ce sont les moyens de l'évolution. C'est seulement après avoir surmonté toute épreuve imposée que l'homme peut se connaître et découvrir de quoi il est capable.

Cependant, à partir du XIII^{e} siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, l'esprit de la *fin'amor* subit une dévaluation progressive. Comme des raisons du déclin de la poésie des troubadours sont considérées la croisade contre les Albigeois ou Cathares (1208-1244) et aussi la terreur de l'Inquisition, créée dans le but de faire avouer les hérétiques. La protection des princes aux troubadours cesse donc avec la guerre des Albigeois. Les malheurs de la guerre religieuse, le dédain des princes nouveaux pour la poésie et la fin de la féodalité, tout cela conduit à la destruction de l'art occitan. Plusieurs troubadours s'exilent en Italie ou en Espagne et ceux qui restent se taisent ou doivent se résigner à modifier leurs chansons. L'accroissement de la puissance ecclésiastique dans une société patriarcale signifie d'ailleurs le rejet du principe féminin. Par conséquent, la femme n'est plus célébrée qu'au visage de la Vierge et la poésie mariale succède à la poésie profane. Le sentiment amoureux se réduit à un langage allégorique (le *Roman de la Rose*) et dans les romans qui suivent, la femme est très souvent considérée comme l'instrument du diable.

Dans *La Quête du Graal* (vers 1225-1230) l'amour de Lancelot pour Guenièvre est considéré comme un péché mortel. Le parfait chevalier d'autrefois « regrettait son fol amour pour la Reine qui avait usé sa vie ; il s'en blâmait et promettait en son cœur de n'y pas retomber »[3]. Dans *Perlesvaus* (premier tiers du XIII^{e} siècle) la femme est présentée comme la source du mal de l'humanité : « c'est Ève qu'Adam fut trahi, ainsi

que toutes les créatures qui existaient alors, et le siècle à venir en sera frappé de malheur à tout jamais »[4].

La chevalerie *terrienne* et la poursuite de la vaine gloire sont également condamnées. Une chevalerie nouvelle est proposée, la chevalerie *célestielle*, qui met sa prouesse au service de Dieu. Les épreuves guerrières ne sont plus dédiées à la dame aimée : « Perlesvaus se dit en lui-même que la puissance divine est grande, mais qu'un chevalier qui sent en lui force et bravoure doit les mettre en épreuve pour l'amour de Dieu »[5]. Le chevalier puise son courage de Dieu. La croix prend maintenant la place de la dame en tant que surcroît de force et de protection. Les exemples sont nombreux. Dans *Merlin* (premier quart du XIII^{e} siècle) on lit : « Dès que le jeune homme [Perceval] se fut placé sous la protection de la vraie croix, il retrouva force et audace »[6] et encore dans *L'Atre périlleux* (milieu du XIII^{e} siècle) :

> Vous connaissez bien la croix dont je vois le signe au-dessus de moi. Alors quand il vous sera d'être particulièrement angoissé sur l'issue de la bataille, portez sans faute vos regards sur elle, reprenez là votre souffle, et vous serez aussitôt entièrement soulagé de votre fatigue. [...] La force de Gauvain lui revient, ainsi que sa vaillance et sa hardiesse : après avoir regardé la croix, il court rapidement attaquer son ennemi[7].

Cependant Henri Irenée-Marrou affirme qu'indépendamment des conditions défavorables et de l'intervention du christianisme, un tel amour ne pouvait pas être viable. Selon lui, la poésie des troubadours, comparée à un éclair, est morte de son propre épuisement[8]. En fait, les schémas traditionnels proposés par les poètes occitans et passés en France du Nord, s'usent vite. Le vocabulaire utilisé n'est pas si étendu ni les formules si nombreuses. La courtoisie, phénomène social et littéraire, voit ses objets d'inspiration singulièrement limités. L'épuisement des ressources du vocabulaire, l'emploi de formules stéréotypées et la thématique inlassablement répétée conduiront donc à une incapacité d'évolution et finalement à la caricature, à la parodie des motifs démodés de l'amant-martyr et de la belle dame sans merci. C'est la seule façon de donner un regain de vie à des clichés définitivement usés.

Voilà quelques exemples qui illustrent la dévaluation et la raillerie de la doctrine provençale. Dans *L'Atre périlleux*, Gauvain, le personnage central, rencontre un chevalier tout à fait différent de l'amant-martyr. Ayant comme seul but avoir des rapports sexuels avec une dame, il consacre tous ses efforts à acquérir prix et honneur. Quand après tant d'épreuves et de tourments il parvient enfin à ses fins et passe la nuit avec elle, il part pour une autre femme en disant pour la première : « L'autre m'a tellement mis à l'épreuve ! Elle m'a valu tant de peines et de veilles ! Je veux lui faire

connaître ainsi ce que j'ai souffert à cause d'elle : on a le salaire qu'on mérite. [...] Il me plaît fort de la voir affligée, quand elle m'a imposé une si rude épreuve »[9].

Une sorte de vengeance de la part du chevalier on trouve aussi dans *Le Chevalier au papegau*, roman qui date de la fin du XIV^e^ siècle ou du début du XV^e^, et qui témoigne d'un changement de nature de l'amour courtois. Si Lancelot obéissait à tout commandement de la reine dans *Le Chevalier de la charrette*, Arthur, le jeune chevalier au papegau, obéit à sa dame et accepte de se couvrir de honte, mais il punit sévèrement ses ordres démesurés. La dame, comme une autre Guenièvre, demande au chevalier : « Je veux que vous combattiez demain au tournoi pour moi et que vous m'y serviez comme le plus mauvais mérite soit connu de par le monde et s'oppose ainsi au grand mérite qu'on vous a reconnu jusqu'à maintenant ». À cette demande, Arthur répond : « Certes, je le ferai, puisque je vous l'ai promis, il me plairait davantage de vous servir comme le meilleur chevalier ! » [10]. Ainsi, après le tournoi, le chevalier est décidé de punir la dame : « Vous m'avez aujourd'hui arraché à la vaillance et à l'honneur, et ma honte durera toute ma vie ! [...] Pour cette raison, en ce jour, je vais vous rendre le service que vous rendrait le plus mauvais chevalier du monde, puisque c'est ce que vous méritez »[11].

Enfin, *Hunbaut* (deuxième quart du XIII^e^ siècle) et *Meliador* (écrit par Jean Froissart, dans le dernier tiers du XIV^e^ siècle) parodient le thème de l'amour lointain. La dame doit être approchée et vue, pour répondre au désir du temps. Voilà un exemple tiré du premier roman : « Dans la chambre de la demoiselle il y avait une statue sculptée si parfaitement par un artisan que la ressemblance avec Gauvain était absolue. [...] Mais la dame perdait ses efforts, à le regarder par amour : Amour ne l'aimait ni ne la regardait. Elle, elle l'aimait plus que toute créature, bien qu'elle ne l'eût jamais vu, qu'elle n'eût jamais l'occasion de le rencontrer »[12].

Quand on pense donc à cette haute civilisation détruite, une vive mélancolie succède à l'admiration et à l'enthousiasme que la lecture des troubadours peut faire naître. Néanmoins, à travers leur œuvre, ces poètes ont réussi à survivre à tout, même à leur chute tragique pour continuer à nous intéresser jusqu'aujourd'hui.

NOTES

[1] Ph. Ménard, *op. cit*., p. 136.

[2] J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, op. cit., p. 96.

[3] *La Quête du Graal*, éd. Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Paris, Seuil, 1965, pp. 114-115.

[4] *Le Haut Livre du Graal*, *Perlesvaus*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 184.

[5] *Ibid*., p. 249.

[6] Robert de Boron, *Merlin et Arthur. Le Graal et le Royaume*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 370.

[7] *L'Atre périlleux*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, pp. 628, 630.

[8] Henri-Irénée Marrou, *op. cit*., p. 173.

[9] *L'Atre périlleux*, *op. cit*., pp. 664-665.

[10] *Le Chevalier au papegau*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, pp. 1109-1110.

[11] *Ibid*., p. 1115.

[12] *Hunbaut*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 576.

RÉSUMÉ EN GREC

Στις αρχές του 12ου αιώνα εμφανίζεται στο Νότο της Γαλλίας μια νέα αντίληψη για τον έρωτα, που ως εκείνη τη στιγμή δε μπορούσε να νοηθεί με άλλο τρόπο από αυτόν της σαρκικής επαφής. Οι *troubadours*, δημιουργοί της γαλλικής λυρικής ποίησης, μέσα από τα τραγούδια τους, τους στίχους και τη μελώδία των οποίων γράφουν οι ίδιοι, εξυμνούν μια ανώτερη μορφή έρωτα που ονομάζεται *fin'amor*. Η ποίηση των *troubadours* περνάει το 1160 και στο Βορρά της Γαλλίας όπου τα κυριότερα χαρακτηριστικά των τραγουδιών τους αναπαράγονται από τους *trouvères*.

Μέσα σε μία πατριαρχική, φεουδαρχική κοινωνία, η νέα αυτή αντίληψη του έρωτα προτείνει νέα, ανατρεπτικά πρότυπα σε ό,τι αφορά στη θέση της γυναίκας και του άντρα, καθώς και στις μεταξύ τους σχέσεις. Πιο συγκεκριμένα, η γυναίκα περνάει σε πρώτο πλάνο και θεοποιείται. Η *dame*, την οποία εξυμνούν οι λυρικοί ποιητές, είναι μία γυναίκα ανώτερης κοινωνικής τάξης, παντρεμένη και προικισμένη με όλα τα φυσικά και ψυχικά χαρίσματα. Παρουσιάζεται, όμως, ως μια γυναίκα απρόσιτη και σκληρή που με τη συμπεριφορά της ταλαιπωρεί και φοβίζει αυτόν που την παρακαλεί να δεχτεί τον έρωτά του.

Γίνεται, λοιπόν, λόγος για ευλάβεια απέναντι στη γυναίκα και για θρησκεία του έρωτα. Το ρόλο του πιστού παίζει κατά συνέπεια ο ποιητής, ο οποίος δέχεται να μπει κάτω από την υποτέλεια της αγαπημένης του και να υποβληθεί σε μια σειρά δοκιμασιών προκειμένου, όντας κατώτερος, να γίνει αντάξιος του δικού της υψηλού επιπέδου. Υπομένοντας καρτερικά κάθε ταπείνωση, ο *amant* ελπίζει πως εκείνη θα αναγνωρίσει την αξία του, θα δεχτεί τον έρωτά του και θα τον ανταμείψει. Ο έρωτας γίνεται λοιπόν πηγή εσωτερικής εξέλιξης και τελειότητας. Επιπλέον, γίνεται μέσο ανανέωσης και πνευματικής ανύψωσης σ'ενα ανώτερο επίπεδο.

Η μεγαλύτερη, όμως, επινόηση των *troubadours* είναι ότι, εξυμνώντας μια γυναίκα που δε μπορούν να έχουν και που κάποιες φορές δεν έχουν δει (*dame-jamais-vue*), τραγουδώντας ένα έρωτα που δεν έχουν ζήσει, αλλά που θα μπορούσαν να ζήσουν

(*amour ideal*) και ακόμη υποβάλλοντας σε κανόνες την ερωτική επιθυμία (*asag*), καταφέρνουν να δείξουν πως ο έρωτας είναι, πέρα από τη σωματική επαφή και πάνω από όλα, ψυχική ένωση και μέσο πνευματικής τελειοποιήσης.

Εκτός όμως από τη λυρική ποίηση, η υψηλή αυτή μορφή έρωτα εξυμνείται και μέσα από ένα άλλο λογοτεχνικό είδος, το ιπποτικό μυθιστόρημα (*roman courtois*), το οποίο εμφανίζεται στο Βορρά της Γαλλίας γύρω στα μισά του 12ου αιώνα και του οποίου δημιουργός θεωρείται ο Chrétien de Troyes. Κι ενώ μέχρι αυτή τη στιγμή, στην επική ποίηση (όπως για παράδειγμα στο έπος *La Chanson de Roland*), οι πολεμιστές δε μάχονται παρά μόνο για το βασιλιά, την πατρίδα και τη θρησκεία, τα πράγματα αλλάζουν και η γυναίκα μετατρέπεται σε μοναδικό κίνητρο της πολεμικής τους δράσης.

Αυτή τη φορά ο εραστής είναι ένας από τους ιππότες της Αυλής του βασιλιά Αρθούρου. Η αγαπημένη του είναι ένα πλάσμα που ο ήρωας συναντά σ'έναν άλλο κόσμο από αυτόν στον οποίο ζει, είναι δηλαδή κατά κάποιο τρόπο ένα υπερφυσικό ον και άρα ένα ον ανώτερο. Ο άλλος αυτός κόσμος δεν είναι παρά ο Άλλος Κόσμος των Κελτών (μεγάλο μέρος των ιπποτικών μυθιστορημάτων έχει τις ρίζες του στο κέλτικο στοιχείο), η χώρα των νεκρών, των θεών και των μυθικών πλασμάτων, όπως είναι οι γίγαντες, οι νεράιδες και οι νάνοι. Οι ηρωίδες λοιπόν του Chrétien de Troyes δεν είναι άλλο παρά η εξανθρωπισμένη μορφή των νεραϊδών των κέλτικων μύθων.

Στα *romans courtois* σημαντικό ρόλο παίζει η γενναιότητα του ήρωα. Για να αποδείξει ότι αξίζει, πρέπει να φέρει εις πέρας μια σειρά δοκιμασιών κυρίως πολεμικών. Η αξία του ως πολεμιστής είναι αυτή που καθορίζει το επίπεδό του. Για το λόγο αυτό ο Chrétien de Troyes προσπαθεί να διατηρήσει στα μυθιστορήματά του την ισορροπία ανάμεσα στην περιπέτεια και στον έρωτα. Ο ήρωας δεν πρέπει να επαναπαυτεί κοντά στην αγαπημένη του αλλά ούτε και να παραβιάσει τους κανόνες του ερωτικού κώδικα.

Σημαντική διαφοροποίηση αποτελεί το γεγονός οτί ενώ στα *cansos* ο έρωτας δε νοείται παρά μόνο έξω από το γάμο, ο οποίος θεωρείται κατά κύριο λόγο μια οικονομική συμφωνία, στα *romans courtois*, η σχέση των ερωτευμένων καταλήγει συνήθως σε αυτόν. Διαπιστώνεται, λοιπόν, πως ο Chrétien de Troyes θεωρεί το γάμο που γίνεται από έρωτα, και όχι για λόγους συμφέροντος, ως την ιδανική μορφή σχέσης. Για να υποστηρίξει αυτή του τη θέση, τονίζει, επίσης, πόσο σημαντική είναι η ελεύθερη βούληση στην επιλογή του συντρόφου.

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως αρκετά στοιχεία που σχετίζονται με τη γυναίκα, τον έρωτα, τον ήρωα και τις δοκιμασίες που περνάει, έχουν τις ρίζες τους όχι μόνο στους κέλτικους αλλά και στους σκανδιναβικούς μύθους, δεδομένης της αμφίδρομης επιρροής των δυο λαών λόγω επιδρομών και εμπορικών συναλλαγών.

Παρά λοιπόν τις όποιες διαφοροποιήσεις, η νέα αντίληψη για τον έρωτα, έτσι όπως εκφράζεται το 12^{ο} αιώνα μέσα από την ποίηση των *troubadours* και τα *romans courtois*, σηματοδοτεί μια εξέλιξη στον τρόπο σκέψης και δηλώνει την ανάγκη για δημιουργία νέων βάσεων στις μέχρι τότε σχέσεις των δυο φύλλων. Παρ'όλα αυτά, για λόγους όχι μόνο ιστορικούς, που σχετίζονται με την άυξηση της δύναμης της Εκκλησίας, αλλά και εξαιτίας της φθοράς του ίδιου του μοντέλου ποιητικής έκφρασης, που καταλήγει μάλιστα να διακωμωδείται, διαπιστώνεται στους επόμενους αιώνες και ως το τέλος του Μεσαίωνα μια σταδιακή απαξίωση της ιδέας του *fin'amor*.

BIBLIOGRAPHIE

Poésie lyrique

DUFOURNET Jean éd., *Anthologie de la poésie lyrique française des XII et XIII siècles*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1989.

MAROL Jean-Claude éd., *La Fin'Amor, Chants de troubadours, XII^e^ et XIII^e^ siècles*, Paris, Seuil, 1998.

PICOT Guillaume éd., *La poésie lyrique au Moyen Âge*, t. I, Paris, Larousse, 1975.

Littérature romanesque du XII^e^ siècle

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1970.

—, *Cligès*, éd. A. Micha, Paris, Champion, 1999.

—, *Le Chevalier de la charrette*, éd. M. Roques, Paris, Champion, 1969.

—, *Le Chevalier au lion*, éd. C. Bridant et J. Trotin, Paris, Champion, 1999.

—, *Perceval le Gallois* ou *Le conte du Graal*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

MARIE DE FRANCE, *Les Lais*, éd. P. Tuffrau, Paris, L'édition d'Art, 1959.

—, *Les Lais*, éd. L. Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, coll. Lettres Gothiques, 1990.

Littérature romanesque du XIII^e^ siècle

BORON Robert (de), *Merlin et Arthur. Le Graal et le Royaume*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

FROISSART Jean, *Meliador*, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

Hunbaut, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

La Quête du Graal, éd. Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Paris, Seuil, 1965.

L'Atre périlleux, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

Le Chevalier au papegau, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal, in *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*, sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996.

Études consultées

AUBAILLY Jean-Claude, *La Fée et le chevalier*, Paris, Honoré Champion, coll. Essais, 1986.

BELPERRON Pierre, *La Joie d'Amour. Contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, Paris, Librairie Plon, 1948.

BOGIN Meg, *Les femmes troubadours*, trad. par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Femme, 1978.

BOYER Régis éd., *Sagas islandaises*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1994.

COHEN Gustave éd., *Chrétien de Troyes. Œuvres choisies*, Paris, Larousse, 1965.

DUCHEMIN Jacqueline éd., *Mythe et personnification. Actes du Colloque du Grand Palais 7-8 mai 1977*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1989.

FRAPPIER Jean, *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1969.

—, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Librairie Droz, coll. P. R. F, 1973.

—, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, coll. Connaissance des Lettres, 1973.

—, *Chrétien de Troyes et Le mythe du Graal, Étude sur Perceval ou Le Conte du Graal*, Paris, SEDES, 1979.

LAFITTE-HOUSSAT Jacques, *Troubadours et cours d'amour*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1979.

MARKALE Jean, *L'Amour courtois ou Le Couple infernal*, Paris, Imago, 1987.

MARROU Henri-Irenée, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1971.

MÉLA Charles, *La reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984.

MÉNARD Philippe, *Les Lais de Marie de France*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1979.

NELLI René, *L'Érotique des troubadours*, t. I et II, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1974.

RIBARD Jacques, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, Honoré Champion, coll. Essais, 1984.

SABATIER Robert, *Histoire de la poésie française : La poésie du Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1975.

SIENAERT Edgard, *Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, coll. Essais, 1984.

VRIES Jan (de), *La Religion des Celtes*, trad. par L. Jospin, Paris, Payot, 1977.

ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ Κ., *Σκανδιναβική Μυθολογία*, Αθήνα, Ιαμβλίχος, συλλ. Εθνολογία-Ανθρωπολογία, 2003.

Article

BOYER Régis, « Scandinavie : la force du Destin », *Le Point Hors-série*, n° 14 (Juillet-Août 2007).

Dictionnaires

LAFFONT-BOMPIANI éd., *Dictionnaire des personnages*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.

LAFFONT-BOMPIANI éd., *Le nouveau dictionnaire des œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction..... 2

1. La dame..... 7

1.1. La dame des troubadours..... 7

1.2. La dame-fée..... 13

1.3. La dame-valkyrie..... 29

1.4. La grande-déesse ou la déesse-mère..... 34

2. L'amant..... 41

2.1. L'amant-poète..... 41

2.2. L'amant-chevalier..... 43

2.3. La folie..... 50

2.4. L'appel de l'Autre Monde..... 54

2.5. Devoir et sacrifice du héros..... 57

3. L'amour..... 62

3.1. L'adultère..... 62

3.2. La distance..... 73

3.3. Le désir..... 78

3.4. La joie d'amour..... 88

3.5. L'amour-communion..... 93

4. Les épreuves..... 100

4.1. Le tourment amoureux..... 100

4.2. Les épreuves guerrières..... 106

4.3. La mort-par-amour..... 109

4.4. La récompense..... 112

4.5. La connaissance des choses cachées..... 115

4.6. La dame en tant que surcroît de force et de protection..... 117

Conclusion..... 123

Résumé en grec..... 129

Bibliographie..... 132